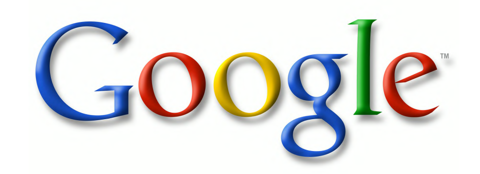


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

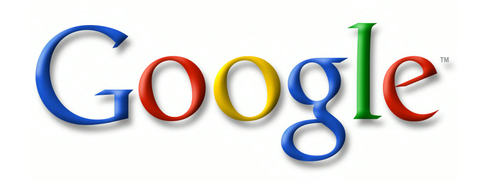
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

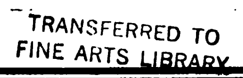
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

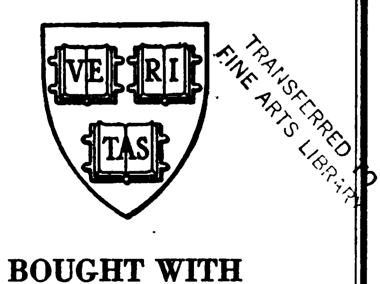
FINE ARTS LIBRARY
FL 2M5Q 5

...inton - L'Art Photographique dans le Paysage.

FA 6660.80

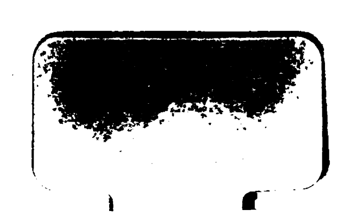


HARVARD COLLEGE
LIBRARY



BOUGHT WITH
MONEY RECEIVED FROM
LIBRARY FINES

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

L'ART PHOTOGRAPHIQUE

DANS LE PAYSAGE,

ÉTUDE ET PRATIQUE.

PAR

A. HORSLEY HINTON.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

H. COLARD.



PARIS,

GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,

ÉDITEURS DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

55, Quai des Grands-Augustins.

1894

Printed in Franc.

L'ART
PHOTOGRAPHIQUE
DANS LE PAYSAGE.

PARIS. — IMP. GAUTHIER-VILLARS ET FILS.
55, Quai des Grands-Augustins.

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

L'ART PHOTOGRAPHIQUE DANS LE PAYSAGE,

ÉTUDE ET PRATIQUE.

PAR

A. HORSLEY HINTON.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

H. COLARD.



PARIS,

GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,

ÉDITEURS DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

55, Quai des Grands-Augustins.

1894

(Tous droits réservés.)

FA 6660.80



Fines

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Il serait, aujourd'hui, superflu de démontrer que les méthodes photographiques permettent enfin d'obtenir d'autres résultats que des copies serviles, et, pour ainsi dire, des procès-verbaux; on a pu s'en rendre compte en admirant, à l'Exposition d'Art photographique récemment organisée par le Photo-Club, des œuvres que leur réelle beauté élevait fort au-dessus des simples transcriptions dont on s'est trop longtemps contenté.

Bien que très jeune encore, la photographie artistique fournit chaque jour d'indéniables démonstrations de ses progrès; chaque jour elle fait preuve d'une faculté d'adaptation, d'une plasticité, que ne soupçonnaient guère les opérateurs de jadis, amateurs ou professionnels, toujours enclins à lui refuser le titre d'art, pour ne la considérer que comme un ensemble de procédés purement mécaniques. Désormais, la part de l'interprétation s'est tellement agrandie que le photographe pourvu des connaissances nécessaires peut et doit apporter au départ à faire entre les diverses méthodes opératoires autant de discernement qu'en montre le peintre dans le choix de ses brosses et de ses couleurs.

Mais, puisqu'elle prétend, à juste titre, être considérée comme un art, la photographie doit assumer les charges que lui impose cette élévation nouvelle; il ne suffit plus, pour la pratiquer avec succès, d'apprendre par cœur une collection de formules et de s'exercer à certains tours de main spéciaux. Elle exige aujourd'hui de ses

adeptes plus que de l'habileté : du goût, un jugement sûr, des connaissances esthétiques.

Ces éléments indispensables à l'obtention d'un résultat satisfaisant ne sauraient être enseignés dans un livre, et le présent Ouvrage n'y prétend point. Il n'y faut chercher que des indications propres à guider le lecteur dans la culture de son « Moi » photographique, si je puis emprunter cette expression à la jeune psychologie française ; j'ai tâché d'y exposer le plus clairement possible les réflexions que m'a inspirées une longue pratique de l'Art photographique, et aussi les renseignements qui permettront au chercheur — mis en garde par eux contre les mécomptes des impasses et les pertes de temps des labyrinthes — de s'engager résolument dans la voie féconde des découvertes esthétiques où se complaira tout esprit sensible à la poésie des beautés de la Nature et désireux de les fixer sur des clichés qui ne soient pas indignes d'elles.

Qu'il me soit permis, en terminant, d'exprimer ma cordiale gratitude à M. Hector Colard qui, en me proposant de traduire en français ce petit livre, a donné son adhésion aux théories qui y sont contenues, et affirmé sa foi dans l'avenir de la Photographie considérée comme moyen d'expression artistique.

A. Horsley Hinton.

Leytonstone, juillet 1894.

L'ART
PHOTOGRAPHIQUE
DANS LE PAYSAGE.

CHAPITRE I.

QUELQUES REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

Il n'est rien qui soit plus préjudiciable au progrès de l'art en photographie, — ou tout au moins qui ait pour effet de le retarder, — que ce système, basé sur le hasard, si fort en faveur parmi nos amateurs, qui consiste à braquer l'objectif sur toutes choses comme elles se présentent pendant une journée de promenade, et cela sans avoir considéré la nature des sujets ou le caractère de ce qui les entoure. Trop souvent il arrive que, lorsqu'il parcourt une contrée renommée pour le pittoresque de ses environs, le photographe arrange ses excursions de manière à comprendre en un court séjour de quelques semaines, parfois même de jours, tout ce qui offre quelque attraction; de cette manière, il récolte une collection très grande et très variée de négatifs dont il pourra tirer ses œuvres lorsque l'occasion s'en présentera.

Ainsi, par exemple, il consacrera une journée à parcourir les collines qui s'élèvent derrière un fouillis d'arbres rabougris, et là, parmi des amas de bruyères, de fougères, avec des troupeaux de moutons et des collines dans le lointain, il pourra trouver beaucoup de sujets intéressants et susceptibles de former un tableau

agréable. Il voit ce qu'il estime pouvoir composer un bon tableau, le photographie, puis il passe.

Un autre jour, il ira vers les marais au bord de la rivière, et, entre le matin et le soir, parcourra des lieues d'une contrée douce et gracieuse, tout en photographiant chaque coin de paysage qui l'attire. Puis un jour, le long de la mer, sous les falaises, un autre dans un village voisin, et ainsi de suite, jusqu'à ce que toutes les attractions du pays lui semblent épuisées.

Cette manière de procéder est certainement très agréable, les jours se passent d'une façon charmante et, pourvu que l'appareil ne soit pas trop pesant et que le temps soit beau, personne ne songera à contester que c'est une manière rationnelle et délicieuse de profiter des vacances.

Mais, actuellement, nous sommes heureux de constater qu'il y a, parmi nos lecteurs, un grand, un très grand nombre de personnes pour lesquelles la photographie n'est plus un simple passe-temps, qu'elle est plus qu'une lubie, ou qu'une occupation intéressante pour des loisirs occasionnels. Les concours, les expositions, la littérature et la presse ont collectivement contribué à éveiller un sérieux désir d'arriver à des choses plus grandes, et la plupart de ceux qui, auparavant, n'y pensaient jamais, se mettent à parler d'art et à discuter la valeur artistique.

Celui qui s'adonne à la photographie comme à une sorte de récréation élevée s'en fatigue au bout de deux ou trois saisons, mais celui qui aime l'art et le pratique, qui s'y attache davantage d'année en année, en cherchant à perfectionner son travail, celui-là doit trouver, au bout de peu d'essais, qu'il y a, pour réussir, quelque chose de plus nécessaire qu'un maniement adroit de l'appareil et des produits; il se rend compte bien davantage qu'il n'aurait jamais pu le rêver que tout dépend du sujet et des circonstances naturelles qui l'entourent. En cherchant comment il peut se perfectionner, il commence par lire et inconsciemment suit la même route que celui qui se consacre véritablement à l'art; c'est alors qu'il constate l'étendue du champ qui lui est ouvert, et la chose qui lui a paru autrefois presque facile et à sa portée, à laquelle il consacrait par occasion une vacance, et qui, bien que lui prenant pas mal de temps, n'impressionnait que légèrement son esprit, cette

chose devient une étude intense, absorbante, exige un effort continu une concentration constante de pensée.

Les photographies dont il était si fier auparavant ne le satisfont plus et les résultats semblent pleins de défauts qu'il a hâte de corriger. Constamment les photographes adroits, les artistes et les écrivains capables nous font sentir la nécessité d'un choix plus minutieux de nos sujets et d'une observation plus sérieuse de la nature : ce sont des conditions de succès qui sont, hélas! au-dessus de la portée de beaucoup d'amateurs.

La grande majorité des amateurs photographes est probablement constituée de telle sorte que cette étude artistique nouvelle ne peut être pratiquée que pendant les loisirs, alors que les « nécessités du bureau » et les occupations que les hommes appellent « les affaires » peuvent être reléguées pendant quelque temps; il s'ensuit que le photographe qui veut s'appliquer à l'art travaille dans des conditions désavantageuses; il ne peut s'isoler et étudier la nature, il ne peut se consacrer tout entier à l'art et travailler avec patience, même lorsqu'il le désire. Cependant l'avenir de l'art photographique, la démonstration de tout ce dont il est capable, est, en grande partie, entre les mains de cette même classe de travailleurs, qui luttent dans des conditions si défavorables qu'ils sembleraient parfois devoir renoncer à la lutte.

C'est dans l'espoir de venir en aide à ceux qui se trouvent dans ce cas que nous nous proposons de choisir certains exemples de paysages et de sujets variés, et, en donnant les résultats de l'étude et de l'observation, d'épargner tout au moins quelque peu aux lecteurs, qui sont également des photographes sérieux, tout le temps qu'il leur est impossible d'y consacrer. Nous avons sous la main un gros livre de notes, qui contient des remarques sur toutes sortes de localités, des observations sur la position, l'heure, la lumière et l'ombre, la saison et la couleur, et, bien que ce dernier facteur de la somme totale doive être à peu près négligé dans notre étude consacrée aux photographes, les autres sont tous importants et ne peuvent être étudiés trop complètement.

Les lois qui, à ce que l'on dit, régissent l'art, — les règles de la composition, la disposition des lignes, des masses, et ainsi de suite, — ont été exposées souvent dans divers ouvrages spéciaux,

de telle sorte que nos lecteurs sont supposés connaître, plus ou moins, chaque principe ainsi énoncé; mais nous inclinons à penser que si la photographie avait dû commencer par ces principes, ses adeptes auraient été bien moins nombreux et auraient formé une classe moins intéressante de l'espèce humaine. Les photographes sont des amants de la nature; c'est leur amour des forêts et des champs, des montagnes ravagées par le vent et des vallées imprégnées de rosée, qui les a conduits aussi loin, et si nos lecteurs veulent bien nous accompagner, c'est précisément dans ce théâtre sauvage que nous prêterons l'oreille à ce que la nature doit nous dire. Il faut donner aux lois écrites toute la considération qu'elles méritent et, ensuite, essayer de trouver ce qu'elles contiennent de bon, tout en faisant preuve d'une indépendance suffisante pour éviter une obéissance servile.

Considérons donc pendant quelques instants par où pèche le touriste photographe, auquel nous avons fait allusion en commençant.

Il se comporte, avec sa chambre noire, à peu près de la même manière que le chasseur avec son fusil, tandis qu'il devrait plutôt suivre la méthode du naturaliste.

Lorsqu'il fait une sortie, dans le but de revenir avec un sac bien bondé, il tire ici un oiseau, là un lapin, à mesure que l'occasion s'en présente. Mais le naturaliste désire, pour son cabinet, le spécimen le *plus parfait* et le *plus représentatif*, de telle sorte qu'il attend et épie, et même il retourne les mains vides chez lui pour revenir une autre fois; il calcule quand l'espèce pourra être étudiée le plus avantageusement et quand le sujet sera arrivé à la maturité. C'est plutôt comme cela que nous devons travailler si nous désirons exceller. Nous ne devons pas mépriser le dilettante qui voltige de place en place; qu'il soit entendu tout simplement que notre but est différent du sien: il ne recherche que l'amusement, et nous sommes au moins destinés à nous éduquer, nous pourrons même quelquefois nous flatter d'atteindre quelque chose de plus élevé, c'est-à-dire d'étudier l'art, de le pratiquer par les méthodes modernes que la photographie a placées à notre portée.

Lorsqu'on examine la plupart des œuvres photographiques actuelles, on arrive invariablement à constater un manque absolu et trop répandu de connaissance et une absence d'observation de ces

faits et de ces impressions fournis par la nature que l'art cherche à exprimer; nous avons déjà indiqué la cause de ce défaut, c'est le manque d'occasions de s'instruire.

Il y a une foule d'objets pittoresques, dignes de remarque, dans les champs, dans les chemins, à la lisière des bois ou sur les bords de la rivière, qui semblent avoir été généralement négligés par les photographes. Pourquoi donc? A cause précisément de ce manque d'observation et d'étude constantes. Cela provient de ce que le photographe, à tout hasard, a pris ce que la chance lui apportait, ne sachant pas que cette même scène a un aspect plus ravissant encore à telle autre heure, lorsque la lumière est différente, ou bien à telle autre saison, lorsque l'avant-plan s'est modifié et a donné une valeur supérieure aux plans moyens, ou pour toute autre cause. La facilité avec laquelle la chambre noire représente une scène donnée a contribué sans aucun doute à ce manque de réflexion, de telle sorte que l'un des plus grands avantages de la photographie est bien près de devenir un de ses plus grands fléaux.

Nous savons qu'en suivant cet ordre d'idées nous pourrions arriver fatalement à en conclure que l'observation de la nature nous a conduit à formuler la règle que certains sujets sont le mieux représentés à certains temps donnés, à certaines saisons, etc. Ceci, cependant, est loin, très loin de notre pensée.

Quant à essayer d'établir un rapport aussi étroit entre le sujet et tout ce qui l'entoure, ce serait dénier à l'artiste le droit d'exercer son goût personnel, et ce serait enseigner un système artificiel que nul admirateur de la nature ne pourrait tolérer. D'ailleurs, cette méthode tendrait à détruire toute originalité et nous sommes loin de désirer apporter une entrave quelconque à cette qualité; tout au contraire, nous voudrions que chacun pût la cultiver et la chérir comme un joyau inestimable, une pierre précieuse qui, considérée dans toute sa pureté native, jettera toujours des feux qui ne pourront être imités, mais qui, si jamais on la souille ou on la dégrade, reprend rarement son lustre primitif et n'a plus d'autre mérite que la lumière qu'elle emprunte.

Le but de ces Chapitres n'est donc pas d'établir aucune règle, mais plutôt de suggérer, en choisissant des exemples dans la na-

ture, l'essai d'une application des règles les plus simples de la composition, et, de cette manière, d'arriver à de nouveaux courants d'idées et d'indiquer, à la pratique, de nouvelles voies.

Ne faisons pas de poses sans choix ni méthode.

Rappelons-nous que notre art ne peut jamais réaliser entièrement les beautés de la nature; cela implique par conséquent de notre part le devoir de choisir le plus bel aspect de la nature, de sorte que, en restant un peu au-dessous du mieux, nous puissions accomplir cependant quelque chose qui ne soit pas complètement vulgaire.

Laissons la chambre noire à la maison pendant quelque temps, sortons et observons en nous rappelant que, avant de commencer un tableau, le peintre a dû faire de nombreux croquis préliminaires, des études ou des expériences nombreuses. O photographe! va et agis de même.

CHAPITRE II.

ENCORE QUELQUES REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

Il faut bien que nous nous livrions encore à quelques considérations préliminaires avant d'entamer notre sujet, puisque, en premier lieu, nous sommes partis de cette idée que l'on peut obtenir un résultat réellement artistique, dans une mesure considérable tout au moins, au moyen des méthodes photographiques.

Nous voudrions cependant faire remarquer que ceci doit être accepté avec toutes les réserves nécessaires.

La photographie a été essayée, employée par ceux qui ne possèdent la connaissance nécessaire de l'art et l'éducation que dans une limite trop restreinte, et ses prétentions purement artistiques ont été portées à la barre depuis trop peu de temps pour justifier jusqu'à présent un jugement sans appel. Si nous nous hasardons à penser que le demandeur a de grandes chances, cependant l'opinion la plus fondée à soutenir pour le moment est celle-ci : la photographie, bien que relativement encore dans l'enfance, a, dans des mains expérimentées, produit de tels résultats, qu'ils suffiraient à justifier cet espoir que, avec une plus grande connaissance de ce qu'elle peut accomplir, avec une culture plus étendue du sens artistique chez ceux qui la pratiquent, il sera peut-être impossible, dans un temps donné, de refuser à la photographie une position au moins équivalente à celle des arts plus anciens et généralement reconnus comme tels.

Si nous avons en vue quelques-unes des phases les plus récentes

de la photographie et non pas quelques productions actuelles, si nous nous rappelons combien rarement ceux qui se sont rendus maîtres des formules scientifiques ont une connaissance suffisante de l'art qui puisse les guider convenablement dans leur travail, ou leur permette même de distinguer entre le bon et le mauvais, lorsqu'ils ont devant les yeux leurs résultats achevés — en d'autres termes, combien très rarement on trouve réunis dans le même individu la science et l'art, tous deux vigoureusement développés, — bien certainement le plus grand avenir, dans lequel certains se sont complu à placer leur espérance, est une chose dont il ne faut ni désespérer ni supposer que sa possibilité ne soit pas encore complètement démontrée.

La photographie occupe une position unique et possède une popularité dangereuse qu'elle doit à une certaine vérité dans la réalisation de formes et d'objets choisis, à la facilité et à la rapidité avec laquelle elle retrace certains effets de la nature, en même temps qu'au pouvoir qu'elle place dans les mains de ceux qui possèdent la connaissance et l'appréciation du beau dans l'art et dans la nature, mais à qui manquent les moyens de manier avec adresse le pinceau ou le crayon.

Cependant ceux qui ont pratiqué sérieusement, consciencieusement la photographie et dont le seul but est l'œuvre achevée, ceux-là trouvent bien vite que leurs tentatives de reproduire quelques-unes des impressions les plus fascinatrices de la nature sont malheureusement des moins satisfaisantes, et ils constatent l'existence de ces limitations qui, pour quelques-uns, démontrent l'inanité des prétentions de la photographie à l'art. Outre cela, plus l'opérateur connaît intimement la nature, plus ces imperfections deviennent apparentes.

On doit admettre que la photographie possède certaines limitations artistiques et il vaut mieux le reconnaître de prime abord. Mais nous devons nous garder d'attribuer à notre art certains défauts qui peuvent être dus à l'imperfection de notre technique personnelle; après cela, nous pourrons essayer de déterminer exactement l'importance réelle de ces soi-disant limitations.

Sans aucun doute, l'ignorance et les préjugés ont souvent exagéré ces limitations, alors qu'une connaissance insuffisante de la nature a

empêché plus d'un opérateur d'en apprécier sainement l'importance.

L'incapacité de la photographie de changer la vue ou le sujet, d'introduire un objet dans le tableau ou d'en éliminer une partie défectueuse, de même que le pouvoir limité du photographe de supprimer ou d'exagérer n'importe quelle partie donnée du tableau, sont des conditions à admettre dans une certaine mesure, car, bien que nous soyons incapables de déplacer un objet déplaisant de la scène à reproduire, nous pouvons, avec un peu de réflexion et d'observation, choisir une partie de la journée où le changement dans la direction de la lumière rendra ce même objet moins ennuyeux ou même le convertira en un élément d'attraction.

Néanmoins, quoique la patience et l'observation puissent nous permettre de tourner les difficultés qu'offrent les limitations dont nous avons parlé, en principe général elles doivent être admises.

La question est encore ouverte et discutée de savoir jusqu'à quel point la photographie est incapable de représenter avec vérité la perspective linéaire et le ton. Pour notre part, nous sommes disposé à penser que, en admettant que l'épreuve photographique est souvent fautive dans cet ordre d'idées particulier, la faute cependant réside plus souvent dans le photographe que dans les moyens dont il dispose et même que, s'il y a une erreur, il y a encore tant de vérité que le compromis n'est pas trop désastreux.

Enfin, en ce qui concerne l'incapacité de la photographie à représenter une échelle complète de la gradation de la lumière, nous ne voyons pas que la photographie soit inférieure, à cet égard, aux autres méthodes de représentation en monochrome, à la condition, bien entendu, que le photographe soit capable d'employer ses outils avec tout l'avantage qu'ils comportent.

Il s'ensuit que la principale limitation, et peut-être la seule réelle que nous soyons disposé à admettre actuellement, c'est notre incapacité relative de modifier ou de changer le sujet qui s'offre à nos yeux, et, bien que nous inclinions parfois à déplorer notre impuissance à cet égard, nous sommes prêt à le considérer comme un mal qui n'est peut-être pas inutile.

D'abord, si nous pouvions employer l'objectif aussi inconsidérément que le crayon, nous pourrions introduire ou omettre trop, mais l'objectif, tel qu'il est, nous oblige à tant de vérité, que nous

sommes presque content de voir dans notre œuvre ce que nous aurions été enchanté de supprimer.

Ensuite, s'il nous manque la faculté que possède le peintre de *composer*, notre pouvoir de *sélection* est augmenté, et le plaisir que donne l'exercice de ce pouvoir n'est connu que de ceux qui, ayant quelque sentiment de l'art, aiment la nature et trouvent du plaisir à la contempler.

C'est donc cette capacité de choisir qui doit principalement occuper notre attention.

« Que faut-il photographier ? » C'est cette vieille question que nous essayerons d'aider à résoudre, et non seulement ce qu'il faut, mais comment et dans quelles conditions, ce qu'on doit photographier.

Certaines règles, certains principes de composition ont été établis, et peut-être ont-ils été affirmés avec beaucoup trop de véhémence. Mais que la connaissance de ces principes et l'observation de ces règles soient essentielles ou non pour la production de l'œuvre, il paraît assez certain que la connaissance de ces règles et la capacité de les appliquer pourraient au moins avoir empêché la perpétration d'erreurs flagrantes que l'on voit souvent dans les représentations photographiques, et il aurait pu en résulter une œuvre agréable au lieu d'une épreuve vulgaire ou désagréable à la vue.

Les efforts combinés d'un professeur expérimenté et d'un élève zélé ne donneront pas nécessairement comme résultat un artiste accompli.

L'artiste ne se crée pas uniquement grâce à une étude constante, comme cela est le cas peut-être pour un écolier, pas plus qu'un talent de musicien accompli n'est le résultat simplement du travail et de la pratique.

Il doit exister une aptitude instinctive à voir, à apprécier et à reproduire le beau à laquelle doit être adjointe, avec circonspection, une connaissance des règles d'après lesquelles les autres ont travaillé, ou auxquelles tant de belles œuvres semblent avoir obéi avec ou sans intention.

L'œil, l'esprit, qui instinctivement apprécient le beau, ce qui est naturellement artistique, peuvent peut-être se dispenser des règles et des formules et se permettre de mépriser leur assistance ;

mais tous ne sont pas également bien doués, et il s'ensuit que nous recommandons l'étude de la nature à un point de vue éducatif, de telle sorte que nous puissions compenser quelque peu notre manque de perception artistique.

Lorsqu'il voit un certain arrangement dans la nature, l'artiste n'est peut-être pas obligé de s'arrêter et de considérer si les parties qui composent la scène remplissent les conditions de certaines règles d'équilibre et d'harmonie. Il y a probablement un phénomène contraire qui se produit tout à fait inconsciemment; c'est parce que l'arrangement est agréable et que la composition est bonne, que son œil l'a reconnu et qu'il a attiré son attention.

Ceci même peut être acquis, dans une grande proportion, par l'étude et la pratique, et la connaissance de ce qu'exige une composition agréable aura au moins cet avantage de nous servir de référence et de guide lorsque nous hésiterons à nous livrer uniquement à notre impression ou à notre premier mouvement.

Nous savons, naturellement, que, dans l'exercice de la sélection, le goût et le sentiment individuels guideront nos opérations et, tout en admettant l'importance de l'artiste, photographe ou peintre, qui est épris de son sujet, nous désirons en même temps insister sur le danger que présenterait notre prédilection particulière si elle venait à prévaloir sur la discrétion et le jugement.

Aussi désirable que soit la liberté du goût, de l'action, du sentiment, — en d'autres termes, l'originalité, — on admet généralement cependant que certaines formes, certaines combinaisons sont bonnes, et l'on reconnaît qu'elles sont susceptibles de produire le « plaisir esthétique ».

Ces choses sont autres qu'une simple affaire de goût personnel, et n'ont peut-être aucune explication possible, car, pour citer *Frondes Agrestes* (1) : « Pourquoi éprouvons-nous du plaisir à la vue de certaines formes ou de certaines couleurs tandis que d'autres ne nous en donnent point? On ne peut pas plus se le demander, pas plus y répondre, que si nous voulons savoir pourquoi nous

---

(1) *Frondes Agrestes* est le titre d'un des derniers ouvrages de Ruskin, composé d'extraits de son livre bien connu : *Modern Painters*.

(*N. d. T.*)

aimons le sucre et pourquoi nous détestons l'amertume de l'absinthe. »

Il n'entre pas dans nos intentions d'offrir à nos lecteurs un résumé de Harding, de Burnet, ou de tout autre écrivain au sujet de la composition, pas plus que de faire une série de leçons ou d'exercices de notre cru. Le sujet a été traité bien des fois et nous ne pouvons qu'engager nos lecteurs à lire les nombreux ouvrages qui traitent de cette matière.

Mais, soit que nous considérions ces lois comme arbitraires ou non, nous recommandons vivement de se familiariser complètement avec ces lois mathématiques écrites, en mettant l'esprit à l'abri de tout préjugé et en le préparant à utiliser toutes les connaissances que nous pouvons acquérir, sans s'y soumettre avec une obéissance d'esclave.

Nous présumons que nombre de personnes qui connaissent parfaitement, par la lecture, toutes ces choses, telles que l'arrangement et l'équilibre des lignes, trouvent, lorsqu'elles sont à l'œuvre avec leur chambre noire en plein air, qu'il y a une grande difficulté à appliquer ces règles, ou même à trouver une occasion à laquelle ces règles semblent s'appliquer. A la vérité, nous connaissons de vaillants photographes à qui on peut parler de composition, de contraste, d'équilibre, etc., qui, ayant lu un peu, sont capables de comprendre et d'approuver entièrement; et cependant, dans leur travail photographique, nous voyons maintes fois des exemples d'un arrangement agréable de la nature qui a été entièrement abîmé uniquement par manque d'application de quelques-uns de ces principes dans lesquels ces opérateurs semblent être si versés.

Nous ne pouvons discerner si ces défauts proviennent d'une compréhension erronée des règles établies ou d'une éducation insuffisante de l'œil, mais cela nous a amené à penser que, pour le photographe qui n'a qu'une très faible connaissance des choses d'art, la seule étude des lois de la composition, de la perspective, du ton, et ainsi de suite, est bien inutile à moins qu'on n'y adjoigne des exemples réels et une pratique constante.

Comme art, la photographie est nécessairement, par essence, *naturaliste*. Nous employons ce mot (qu'on se le rappelle) dans son sens étymologique simple, et nous ne le relions nullement avec

aucune école particulière, pas plus que nous ne suivons aucune association d'idées pour lesquelles il est devenu presque un terme de jargon.

La photographie ne peut être que naturaliste, pour autant que ses productions soient le reflet direct de la nature, mais, comme la nature ne se prête pas toujours à faire un tableau, il convient que nous puissions distinguer avec certitude entre ce qui est bon et ce qui est mauvais, c'est-à-dire choisir une composition agréable ou discerner promptement une combinaison harmonieuse chaque fois qu'elle se présente; dans ce but, l'œil doit être éduqué intelligemment et soigneusement, afin qu'il observe la nature comme un tout et qu'il la considère abstraction faite de tous détails ou de toutes particularités.

Ce n'est pas là un enseignement nouveau, mais c'est une chose sur laquelle nous ne saurions trop vivement insister, et c'est cette tâche que nous voudrions recommander à nos lecteurs.

CHAPITRE III.

DU CARACTÈRE DE L'OBJET PRINCIPAL.

Dans certaines parties de la campagne, où règnent des caractéristiques physiques données, certains arrangements de lignes généraux semblent prédominer et, par ce fait, déterminent en grande partie l'impression mentale du site.

Par exemple, dans les collines et les montagnes, les lignes qui coupent obliquement le champ de la vision prévalent beaucoup et donnent une sensation de variété et de changements rapides.

Ce genre de paysage est rempli d'intérêt, et le commençant, qui n'a pas l'habitude de choisir ces combinaisons de la nature qui conviennent le mieux au tableau, trouvera probablement que la question de l'arrangement est fort complexe et fort embarrassante. Pour le moment, nous croyons que le commençant tirera un plus grand profit de certains groupes typiques que l'on rencontre dans le pays plat, et que nous allons indiquer.

Les contrées marécageuses ont attiré, depuis quelque temps, l'attention des photographes. Ce n'est cependant pas à cause de leur popularité récente, pas plus que par suite d'un préjugé exagéré dû à un goût personnel, que nous voudrions attirer l'attention de nos lecteurs sur cette forme particulière du paysage, mais bien parce que nous avons trouvé dans les paysages de ce genre la démonstration très claire de la plupart des principes fondamentaux, et que les arrangements des parties composantes d'un paysage plat sont peut-être plus simples à comprendre.

En outre, il pourra être plus aisé de nous suivre pour le plus

grand nombre de nos lecteurs, car, tandis qu'il n'appartient pas à tous de vivre parmi les paysages aux roches sauvages, de même que dans des endroits où la surface de la terre est découpée en abruptes falaises ou en grandes chaînes de montagnes, chacun a plus ou moins à sa portée la rivière ou le ruisseau, dont le cours sinueux conduit à travers des plaines étendues de pâturages verdoyants, rendus fertiles par une humidité abondante; et, si insignifiants, si peu intéressants qu'ils soient pour l'œil non exercé, qui recherche toujours le stimulant et la variété, nous trouverons cependant ces sites remplis de grandes leçons et d'une beauté pittoresque, si nous les étudions patiemment et si nous les considérons avec attention.

Les prés humides auront toujours une grande attraction pour celui qui fait de l'étude du bétail et des moutons le principal objet de ses excursions photographiques, mais, pour le moment, nous ne voulons voir les choses que *comme un tout*. Comme cela doit sembler chose difficile pour beaucoup de personnes! Quel nombre considérable de tableaux sont abîmés par cette incapacité apparente de regarder la scène dans son ensemble! C'est pour cette raison qu'il semble désirable que le photographe puisse se dégager de toute prédilection particulière. Il y a souvent tant de choses dans un aspect général pour attirer et pour plaire, tant de points d'intérêt : ici une chaumière et là un pont, plus loin un peu de terre où l'eau vient se briser en jetant des éclats de lumière brillante, ou bien une barrière, un petit chemin barré, l'entrée d'une ferme. Quel plaisir n'y aurait-il pas de constater que tout cela se trouve dans le champ de l'objectif et qu'une plaque suffira pour embrasser le tout?

C'est ici cependant que commence la première leçon que nous désirons donner au commençant, parce que tant de choses en dépendent.

On a souvent fait voir combien les sujets les plus simples sont les plus puissants lorsqu'ils forment un tableau; il en découle ce principe généralement admis que, pour produire une impression agréable, il est nécessaire que l'intérêt de chaque partie du tableau soit subordonné à un objet principal.

Afin de comprendre l'application de ce principe, il faut que, en regardant un tableau, l'attention soit attirée par quelque objet,

ou par un groupe d'objets, vers le centre de la composition. Là, l'œil se repose avec satisfaction et plaisir, et, bien que le regard se promène sur le restant du tableau, c'est le seul point principal où l'idée est toujours présente et auquel l'œil revient ensuite.

Si l'importance de ce seul objet n'est pas suprême, il en résultera que l'intérêt est troublé, le tableau donnera une sensation d'inquiétude et l'esprit ne pourra plus emporter une impression aussi claire et aussi puissante.

Le lecteur, sans aucun doute, aura déjà lu tout cela ou en aura entendu parler souvent, mais est-il bien certain d'en avoir saisi l'importance ou ressenti la signification assez fortement pour que cela lui soit toujours présent à l'esprit lorsqu'il sera à l'œuvre ?

Oui ? Dans ce cas, il se peut qu'il lui reste, dans cette voie, une tâche encore plus ardue à accomplir; il faut surtout que, connaissant ce qui est bien, le lecteur sache faire le sacrifice de sa prédilection particulière, qu'il sache rejeter délibérément quelque joli détail, supprimer un objet de charmante apparence, parce qu'il nuit à l'intérêt et à l'importance du point principal du tableau.

C'est une sorte de contrôle qu'il faut constamment exercer sur soi-même. Naturellement, il n'est pas plus difficile de comprendre, sur une plaque photographique, une douzaine de points d'intérêt qu'un seul, mais si, au lieu de se servir de la chambre noire pour cette représentation, on employait le crayon, le plus grand soin que l'on aurait apporté à dessiner l'objet central ne laisserait probablement que peu d'intérêt ou de temps à consacrer à un deuxième ou à un troisième objet.

En outre, en voyant le croquis naître sous les doigts, l'œil serait satisfait et ne permettrait pas l'intrusion de ces objets inutiles. C'est pour cette seule raison peut-être que le croquis rapide sera souvent plus satisfaisant que la photographie complète et finie.

Mais, bien que nous ayons pensé que les remarques qui précèdent ne sont pas inutiles pour ceux qui n'y ont jamais pensé auparavant, il y a encore indubitablement beaucoup de personnes qui sont influencées inconsciemment par ce juste principe, et son évidence réside fréquemment dans la difficulté de décider l'aspect exact sous lequel le sujet plaît le plus; d'où provient le déplacement de l'appareil tantôt d'un côté du chemin, tantôt de l'autre,

d'abord pour comprendre tels et tels objets, ensuite pour en rejeter quelques-uns et en introduire d'autres, avec ce résultat final que l'on est mécontent des deux aspects? Et pourquoi? Parce que l'opérateur ayant conçu une sorte de prédilection pour certaines parties saillantes du paysage, il désire les avoir dans son tableau, mais en même temps il se trouve inconsciemment sous l'influence de certains principes qui l'entraînent à supprimer ces parties, parce qu'elles dérangent l'harmonie générale du tableau tel qu'il est vu dans les limites du verre dépoli de la chambre noire.

Il s'ensuit, par conséquent, que le photographe devrait, tout d'abord, déterminer le but de son travail photographique, soit qu'il vise simplement à obtenir une représentation correcte des lieux et des choses sans s'occuper beaucoup de leur valeur pittoresque, soit qu'il désire produire des effets tels qu'ils donnent au spectateur le même sentiment de plaisir qui proviendrait du Beau dans la nature, en mettant à part tout intérêt spécial pour ces localités ou ces circonstances données; ce sentiment de plaisir est, avec la vérité, la condition première des tableaux.

Qu'il décide donc qu'il n'attachera pas plus d'importance à des tours couvertes de lierre ou à un fossé silencieux, bien qu'ils puissent être associés à l'histoire des rois, qu'il n'en donnerait à la meule de foin ou à la porte placée dans la haie, à moins que — à cette condition seulement — ils ne contribuent à l'agencement général du paysage.

Et, puisque nous parlons de tours couvertes de lierre, combien n'existe-t-il pas de châteaux en ruines et de vieilles églises, renommés à juste titre ou à tort pour leur situation pittoresque, auxquels ont recours les photographes dans l'intention de les reproduire, et dont cependant ils réussissent rarement à faire un tableau. Mais la photographie qui en résulte est un objet d'admiration pour le grand nombre, uniquement parce qu'elle rappelle certaines coutumes d'un autre âge particulières aux temps anciens de la chevalerie, et qu'elle provoque un certain étonnement, mais non pas un plaisir esthétique.

Tel est, dans une certaine mesure, le danger de se mettre en route avec une prédilection pour certaines formes, certains objets. Nous avons vu peut-être, il y a quelque temps, un tableau char-

mant qui a laissé dans notre esprit une impression telle que nous désirons produire quelque chose de semblable ; ce tableau renfermait peut-être un délicieux effet de lumière sur une digue fleurie, dans l'échancrure de laquelle du bétail était venu boire ; ce n'était pas grand'chose, mais c'était très doux et très agréable, et nous en avons emporté un vif souvenir. Et, comme les taillis et les mares tranquilles ne sont pas rares dans une promenade à la campagne, nous sommes partis avec l'idée de rencontrer quelque chose de semblable. Cher lecteur ! c'est une tâche presque désespérée que vous ne devez jamais essayer d'accomplir.

Ce n'était pas l'eau et le taillis qui vous plaisaient réellement dans ce tableau ; c'était simplement parce qu'ils formaient une partie de toute la composition, et si même nous parvenions à réussir à découvrir un site de ce genre dans une prochaine excursion, nous courrions le danger de faire une simple photographie topographique de cette mare spéciale, et, tout entier à cette idée, nous oublierions le reste du tableau. Souvent il est à souhaiter que l'on se mette en route l'esprit libre de toute idée préconçue et sans prédilection d'aucune espèce ; on est préparé alors à accepter les choses comme elles se présentent.

La photographie topographique — dont le photographe aux visées artistiques n'a pas à se préoccuper — a un sens plus large, cela doit être entendu, que le seul fait de photographier simplement les constructions ou les endroits célèbres. Reproduire les objets, aussi jolis qu'ils puissent être, *uniquement parce qu'ils sont jolis,* et séparément du site général, c'est une chose aussi fausse que « la jetée de Margate, prise de la plage », ou tout autre endroit connu, pris Dieu sait d'où.

Mais tout ceci est quelque peu une digression ; nous ne voulons qu'insister sur ce point que l'intérêt, de même que l'importance objective, doit être subordonné à l'importance supérieure de la seule idée, du seul objet principal.

Il ne faut pas supposer le moins du monde que, en cherchant à subordonner tout le tableau ainsi que ses parties à un objet principal, celui-ci doit être nécessairement une chose très grande ou très remarquable. En réalité, il suffira souvent, pour l'emporter sur tout ce qui l'entoure, d'une chose très minime ou, mieux

encore, de l'absence même d'un objet défini. Mais un point où les lignes dominantes dans un tableau font un contraste soudain serait suffisant pour arrêter l'attention, pour permettre à l'œil de se reposer et à l'esprit de s'arrêter. Certains paysages sont si tranquilles d'effet, si grands par leur séduction que l'œil, attiré vers un lointain gris, s'arrête seulement sur le brillant nuage situé près de l'horizon — ce qui n'est pas un cas rare, — et ce cas prouve l'utilité de l'étude des nuages dans le tableau.

Voici encore une autre idée à cet égard : le facteur prédominant d'un tableau peut n'être qu'un sentiment, une idée, à la réalisation desquels tout doit conduire, doit servir en sous-ordre; et il faut que le centre d'attraction soit formé par un objet vigoureux ou caractéristique, bien marqué et bien défini, ou par une chose moindre — un petit coup de lumière vive, la divergence bien marquée de lignes apparentes, ou quelque petit point de contraste, — qui sera placée là par l'artiste avec une intention bien délibérée, ou bien le centre d'attraction peut provenir presque inconsciemment de ce qui l'entoure ou de ce qui y conduit. Qu'on lui en donne l'occasion convenable, et l'œil qui est naturellement artiste cherchera par lui-même un centre d'intérêt; il faut seulement que l'occasion se présente, et la composition ne doit pas être telle qu'elle soit en opposition avec les goûts naturels.

Mais nous avons demandé aux lecteurs de nous accompagner vers les prés et les marais, dans l'espoir d'y trouver quelques exemples simples qui prouvent comment le paysage se prête de lui-même à l'observation de certaines règles, et, par là, de montrer comment les circonstances viennent en aide à nos efforts ou les contrarient, et nous conduisent au succès de même qu'elles peuvent nous en éloigner.

Nous avons pleine conscience des difficultés, parce que la nature ne nous montre jamais le même site deux fois de même, et que chaque scène, chaque aspect demande un traitement séparé et individuel ; nous en concluons qu'en donnant quelques-unes de nos expériences, elles pourront servir comme suggestion, mais nous ne voulons pas écrire un guide artistique pour telle ou telle partie du pays.

CHAPITRE IV.

DES LIGNES PRINCIPALES DU TABLEAU.

Étant donné que l'objet d'intérêt principal occupe dans une composition sa position typique, dans les environs du centre du tableau, on trouvera presque toujours désirable que les principales lignes de la combinaison soient dirigées de manière à converger vers cet objet, ce qui conduit l'œil, pour ainsi dire, des bords du tableau vers son centre.

Dans un pays plat ou marécageux, on trouve un très important facteur de cette espèce dans ces lignes qui, commençant à l'avant-plan, peuvent converger vers un point plus éloigné, comme par exemple un chemin le long d'une rivière, la rivière ou le ruisseau même, les extrémités des joncs, qui accentuent, soit par une vive lumière, soit par une ombre continue, le cours de l'eau en le dépassant; au contraire, dans les pays bas empris sur la mer ou les rivières, ou bien, dans les terres qui empiètent sur l'eau, ces masses de terre solides, recouvertes de gazon, dont les sommets ont été déchiquetés par les pas, se présentent souvent avec grandeur dans une composition; elles remplissent alors cette même fonction d'une manière frappante et vigoureuse.

Il est à remarquer que bien rarement ces configurations physiques dont nous venons de parler forment ensemble une ligne droite pour n'importe quelle grande distance, mais qu'elles se courbent et qu'elles zigzaguent irrégulièrement à mesure qu'elles s'éloignent et se perdent dans le lointain.

Le ruisseau, en poursuivant sa route à travers la campagne, tourne dans son cours çà et là selon que la terre molle lui offre moins de résistance, et la rivière serpente de la même manière mais sur une plus grande échelle. Il en est de même également pour le chemin rustique ou le sentier, qui se fait de lui-même plutôt qu'on ne le trace : il est tortueux et serpentant, il évite les endroits difficiles sur le terrain humide ou défoncé, et fait souvent un grand détour plutôt que de franchir un petit monticule.

C'est ainsi que l'on peut remarquer que, lorsque ces configurations et leurs similaires forment des lignes qui se rapprochent ou s'éloignent, de quelque manière que nous essayions de les regarder, qui attirent l'attention dans le tableau, ces lignes prennent généralement l'apparence d'un zigzag ou d'une courbe sinueuse. C'est le plus souvent sous cette forme ondulante qu'une ligne de cette espèce nous est de la plus grande utilité dans notre choix d'un sujet.

Il est très important de se rappeler que l'œil demande quelque chose qui le conduise *dans* le tableau aussi bien que vers le principal objet, et une ligne droite inflexible, même si elle sert à atteindre ce but, offusquera le sens d'une autre manière ou bien même elle faillira à son but, tandis qu'une ligne brisée en zigzag ou une courbe naturellement étendue servira bien plus à diriger ou provoquer l'attention qu'à l'empêcher. Une haie ou tous autres objets en évidence, dont la direction traverse le tableau en ligne droite, donneront immédiatement par eux-mêmes le sentiment d'une obstruction, et nous feront sentir notre désir bien naturel d'entrer *dans* le tableau; un objet de cette espèce semble former une barrière et nous séparer de la scène représentée.

Mais que l'on fasse une brèche dans la haie, qu'il s'y trouve une petite ouverture, et immédiatement on éprouve la sensation d'entrer dans le tableau.

Il s'ensuit que le peintre est amené à introduire un sentier, ou bien le chemin tracé par les moutons, ou bien les ornières formées par les roues des charrettes, — même si rien de cela n'existe réellement, — à cause de leur capacité de provoquer l'intérêt et de conduire l'œil *dans* le tableau; tandis que, comme photographes, nous n'avons pas en notre pouvoir cette ressource d'introduire

volontairement ces utiles caractéristiques; cela nous prouve le parti que nous pouvons tirer de ces lignes, de ces objets accessoires, car un sentier, etc., placé mal à propos peut complètement gâter un tableau agréable sous tous autres rapports.

En outre, remarquons que les doubles fonctions de conduire dans le tableau et de conduire vers l'objet principal se résolvent dans la plupart des cas en une seule; car si la ligne, ou l'ensemble des lignes, a une certaine importance, un certain poids dans la composition, le point auquel elles conduiront deviendra le centre d'intérêt, et l'objet le plus important ne doit pas en être loin, sous peine de voir l'attention se diviser.

Ainsi, nous avons présent à l'esprit un exemple d'une route : il y a près de cette route un ancien puits et un abreuvoir pour les chevaux, bordé de joncs, de fleurs, environné de végétation, et une barrière brisée, contre les barreaux délabrés et branlants de laquelle se sont frottés les bestiaux et les chevaux de plusieurs générations; un peu plus loin, quelques vigoureux buissons de bruyère, et puis les chaumières, les meules de foin qui, avec les grands ormes ombreux et les frênes plus clairs, forment un groupe agréable et attirant, et qui l'est davantage lorsque quelque bétail ou un troupeau d'oies blanches vient se placer près des meules du côté éclairé par le soleil; mais la route sillonnée, qui commence assez bien par l'abreuvoir, tourne subitement à gauche et sort du tableau; comme c'est une ligne vigoureuse, l'œil est involontairement dévoyé par elle et ne peut que la suivre.

L'effet de cette route sur l'œil est trop puissant pour ne pas être pris en considération, de sorte que, entre le groupe de chaumières, qui semble coupé net dans un sens, et la route, le spectateur éprouve un sentiment d'inquiétude, de trouble, ce qui ne doit jamais être le cas dans une bonne composition.

Naturellement, dans ce cas, le photographe est impuissant, et il ne lui reste pas d'autre alternative que d'abandonner le sujet et de passer. Nous désirons ardemment pouvoir décider notre photographe trop passionné à renoncer à ce sujet, qui ne convient absolument pas, car s'il peut arriver à passer un joli site parce qu'il ne se compose pas bien, il aura peu de raisons de le regretter, et probablement un peu plus loin, il trouvera un tournant de cette

Pl. I.



même route qui se dirigera vers le centre du tableau, tout en conservant les chaumières et les meules de foin. Il aura à se passer de certains objets d'avant-plan qui lui avaient tant plu dans la position précédente, mais leur omission est un plus petit mal qu'un ensemble mal arrangé et troublant.

Nous aurons à faire un compromis de cette espèce dans presque toutes les occasions et, pour le commençant, ce n'est pas chose facile. Cependant il peut y avoir une consolation dans ce fait que, dans beaucoup de cas, si nous attendons que le soleil ait disparu, l'arrangement différent des ombres et des lumières qui ont varié peut avoir comme effet de faire disparaître ces lignes ennuyeuses et d'en introduire de nouvelles, celles que l'on désire. Ainsi, dans le sujet que nous venons de décrire, une ombre qui se présente par hasard peut recouvrir la route qui semblait nous conduire hors du tableau, de telle sorte qu'elle devient invisible, tandis que des traînées brillantes de lumière à travers le gazon et les bruyères attireront l'intérêt que maintenant la route n'éveille que fort peu, et nous conduiront vers les arbres et les meules. Seulement, il n'arrive pas souvent que nous puissions attendre les changements de lumière pendant toute une journée, de même qu'il n'est souvent pas certain que notre attente soit bien récompensée.

Nous pouvons nous servir comme exemple du petit croquis (*Pl. I*) que nous avons fait pendant que nous traversions une prairie du Kent, il y a quelque temps. La partie de la route qui tourne *fait* réellement le tableau. Imaginons-nous pendant un moment que cette route soit supprimée, et immédiatement la scène cessera d'offrir quelque intérêt. Remarquons que la route, ou tout au moins la plus grande partie, commence près du centre de la partie d'avant du tableau, comme si l'on pouvait s'en dégager et la suivre jusqu'à la barrière.

Dans le plan moyen, la même barrière devient la tonique de la composition ; une courbe gracieuse, qui ne s'éloigne jamais du milieu de la scène, guide l'œil vers cette barrière, et celle-ci, bien que fort insignifiante par elle-même, devient l'objet d'intérêt principal. Mais elle n'est pas isolée, car tout près, sur la droite, un grand arbre à la lisière du taillis et, à la gauche, une grange et quelques arbres viennent comme pour aider l'objet principal ;

mais au delà de ces objets, il n'y a plus rien pour détourner l'attention, et l'intérêt cesse complètement sur les bords du tableau.

Remarquons également que la plupart des lignes importantes convergent vers le point où se trouve la barrière. La ligne du ciel, formée par les collines éloignées, les arbres, les haies, la route et les nuages, émane de ce point et forme de cette manière un centre vigoureux.

Il ne faut pas supposer que la scène soit parfaite à tous égards, mais elle peut servir à notre démonstration, comme preuve de ce qu'un objet insignifiant peut devenir l'objet principal par suite de sa position et de l'arrangement des lignes, et comme témoignage de l'utilité d'une route bien placée. Mais, en outre, elle peut nous donner une leçon peu apparente dans le croquis que nous en donnons, c'est-à-dire qu'elle montre dans quelle grande proportion le pittoresque d'une scène dépend de la position de la lumière.

Nous avions traversé, la première fois, cette partie de terre agreste à l'heure de midi, pendant le cours d'une longue promenade, et bien que la campagne découverte fût très agréable, et que l'herbe d'un vert opulent, qui n'avait pas encore été terni par la chaleur de l'été, fût coupée par des touffes de fleurs jaunes, bien que des bouquets de chardons vigoureux eussent commencé à faire voir leurs couronnes de soie mauves et blanches, — parmi les groupes d'herbes vigoureuses et les bruyères plus sombres, les papillons voltigeaient aux sons de la musique bourdonnante produite par les ailes d'une myriade d'insectes, — il n'y avait cependant là rien qui aurait pu nous arrêter. Les bords de la route n'étaient pas assez élevés pour projeter beaucoup d'ombre et la route, comme ton, étant un peu plus éclairée que l'herbe de chaque côté, avait à peine un pouce d'ombre pour la varier.

Les arbres semblaient sans force et sans vigueur sur l'horizon gris et jaune; il n'y avait que peu de contraste partout, et la barrière dont nous nous approchions était si claire de ton qu'elle semblait perdue dans le lointain; c'était suffisamment agréable pour le plaisir que donnaient un brillant soleil et l'odeur des fleurs sauvages, mais ce n'était pas cette scène qui aurait fait penser à un tableau.

Mais en revenant par cette route, alors que le soleil se rappro-

chait de l'horizon, tout avait pris un aspect plus frappant. L'horizon était d'un bleu plat, avec peu de détails, les haies et les arbres devenaient foncés et vigoureux, et leurs ombres allongées rendaient claires, par le contraste, les parties les plus rapprochées des champs; toute la plaine herbeuse était panachée de petites ombres, et les bruyères et les chardons semblaient plus vigoureux et plus grands en se détachant sur le lointain plus brillant de l'herbe claire qui les entourait; la route était devenue très claire par comparaison avec l'herbe environnante; elle arrêtait immédiatement l'œil et le conduisait vers la barrière, tandis qu'un voile de lumière vaporeuse flottait entre cette barrière et le ciel, semblable à de lointaines collines bleues, de telle sorte que cette barrière était un objet minuscule, mais au relief puissant.

C'est de cette manière que bien des grandes étendues de terres, comparativement sans intérêt, peuvent se changer en sites délicieux lorsqu'on les regarde quand le soleil est bas. Les contrastes sont renforcés et des détails ennuyeux ou encombrants se perdent, tandis que les effets de ciel principalement, si nous pouvons les saisir, sont plus frappants.

Les photographes ont été à même de voir tout cela, et pendant que, en d'autres temps, on supposait généralement que la meilleure position pour le soleil était dans le dos de l'opérateur. Mais, maintenant, nous semblons exposés au danger d'avoir la monotonie des effets à contre-jour.

Dans nos études de paysage en pays plat, nous avons souvent des occasions favorables de faire des tableaux, même quand le soleil est bien derrière nous; et lorsque, dans un chapitre subséquent, nous attirerons l'attention de nos lecteurs sur le sujet des lignes horizontales, nous découvrirons l'utilité d'avoir un soleil brillant à notre droite et à notre gauche.

Il y a beaucoup de choses à apprendre, et beaucoup de pittoresque à trouver, dans les routes elles-mêmes, telles que celles que l'on peut rencontrer dans n'importe quelle partie de la campagne, mais elles semblent trop souvent avoir échappé à l'attention; des choses aussi insignifiantes, par exemple, que les ornières profondes faites dans les routes molles par les larges roues des voitures de fermes et la succession des empreintes circulaires marquées dans

la terre par les fers des chevaux. C'est pour nous un objet d'étonnement que les ornières n'aient pas été plus souvent mises à profit par les photographes et n'aient pas figuré dans les tableaux photographiques, car, dans certaines circonstances, sous certains aspects de lumière, il n'y a guère de sujet d'avant-plan qui fasse plus d'effet.

Mais notre étude sur les chemins de campagne et quelques remarques sur la manière de les traiter dans les tableaux nous entraîneraient bien au delà des limites du chapitre actuel, de sorte que force nous est bien de nous arrêter et de parler des ornières dans un prochain chapitre.

CHAPITRE V.

DES ORNIÈRES. — QUELQUES REMARQUES SUR LES CHEMINS ET LA MANIÈRE DE LES TRAITER.

Ceci soit dit en passant, le photographe sérieux est toujours un marcheur résolu (à condition que la distance, le temps et le poids de son appareil le lui permettent), parce que, étant à pied, il voit le paysage du même point de vue auquel il vient se refléter dans la chambre noire, et il a le temps d'observer bien des petites choses dont nous parlerons plus loin.

Lorsqu'on voyage le long d'une chaussée, on peut trouver quelque intérêt à observer les traces laissées par les nombreux véhicules qui ont passé, et l'on pourrait se livrer à des réflexions sur leurs origines diverses et leurs destinées. Il y a une si grande diversité de roues sur une route de campagne !

Voyez les charrettes qui suivent cette voie chargées des produits de la ferme destinés au marché de la ville, ou bien remplies jusqu'aux bords de gerbes dorées qu'elles transportent du champ de blé à la cour de la ferme; la bizarre voiture couverte avec son unique cheval de labour qui, passant de village en village pour s'arrêter plus loin au coin de la bruyère sans limites, constitue la demeure ambulante des bohémiens qui l'occupent; le chariot à bois qui semble être le char funéraire de quelque géant de la forêt, dont la cime feuillue traîne à terre et balaie la poussière. Plus nette et plus précise est la trace de la voiture du propriétaire, attelée de chevaux dont les fers ont un claquement sonore qui résonne le long de la

route; la charrette légère qui transporte le fermier vers un champ éloigné a, elle aussi, sa manière propre de marquer son empreinte sur la chaussée, de même que la charrette, la pesante charrette à deux roues au balancement rythmique dont le son s'entend à toute heure, jour et nuit, parce qu'elle semble suivre obéissamment le pas lent et sûr du vigoureux cheval qui, pendant que son conducteur est plus souvent que de raison endormi profondément sous un sac, trouve son chemin quand même et évite les rencontres avec un bon sens qui est peut-être plus que de l'instinct.

Si nous suivons les ornières, sous l'empire de ces pensées, nous quitterons la chaussée et nous prendrons quelque chemin étroit ou quelque allée, où les ornières deviennent une cause de marche pénible; elles se font de plus en plus profondes et plus grandes, car ce chemin de traverse n'attire que rarement l'attention de l'inspecteur des routes ou celle des autorités locales; les voyageurs qui ont des voitures légères l'évitent, et les lourds chariots en ont la jouissance absolue et en marquent la molle surface de leur empreinte profonde. Des talus élevés, couronnés de haies de chaque côté, laissent écouler leur humidité dans l'étroit chemin qu'ils ombragent, de telle sorte que celui-ci est toujours humide et boueux, et le piéton doit se tenir tout près des talus et des buissons, garnis de longs brins de foin qu'ont abandonnés les charrettes qui y ont passé, car il y a peu de place, et deux charrettes qui viennent à la rencontre l'une de l'autre ont souvent quelque peine à passer, sauf à un endroit où la barrière d'un pré voisin rend la route quelque peu plus large pendant quelques mètres.

Mais nous avons commencé à considérer les ornières des charrettes à un point de vue photographique et d'une telle manière qu'il peut nous sembler qu'elles ne se prêtent guère à être représentées en photographie. La condition des choses peut cependant ne pas durer; bientôt les talus s'abaisseront au niveau de la route, et l'aspect guindé et civilisé des maisons et des barrières que nous avons quittées sur la grande route aura fait place à la sauvage campagne découverte, ou, aspect qui nous conviendra mieux encore, si les ornières se détournent de la route pour faire un crochet rapide à travers une région déserte de terre herbeuse, où jamais aucun chemin n'a été tracé, les roues s'enfonceront de plus en plus pro-

Pl. II.



fondément comme si elles ne devaient jamais en sortir, et leurs traces se rempliront d'eau scintillante pareille à des rubans de lumière éclatante au fur et à mesure que le soleil descend à l'horizon et que le paysage s'obscurcit. (*Pl. II*).

Longtemps après, il n'y a plus du tout de lumière nulle part, sauf dans le ciel, et encore si peu! L'eau qui séjourne dans les ornières des charrettes jette des lueurs claires et brillantes dont l'irrégularité fait la beauté, et qui, parfois, éclatent par opposition à une ombre dense du sillon de l'ornière disparaissant sous des monticules en miniature de boue grasse; ensuite, au delà, une ligne sinueuse de lumière qui s'élargit, décroît, se perd, puis reparaît avec chaque courbe, en diminuant et en s'évanouissant dans le lointain et le crépuscule; ces lignes sont doubles, bien entendu, à cause de la paire de roues, mais jamais rigoureusement parallèles, parce que les roues du chariot ont une tendance à être vacillantes et parce que le terrain est toujours inégal.

Et maintenant que nous avons mis sa patience à l'épreuve, en essayant de peindre par des mots une scène de ce genre, notre lecteur se rappellera-t-il l'avoir vue? Oui? Et a-t-il jamais essayé de la reproduire par la photographie? Non? Eh bien alors, s'il a remarqué un endroit où des roues larges et puissantes et les sabots des chevaux ont creusé et sillonné la terre molle, où, soit par l'effet du drainage de l'humidité du terrain, soit par des pluies subséquentes, il s'est formé des flaques et de petits canaux remplis d'eau dans les creux, à la façon de minuscules marais bordés de collines et de petites gorges de montagnes, et, s'il l'observe dans des conditions diverses de lumière, en notant soigneusement les effets, il ne fera pas un essai infructueux dans le cas où le hasard d'une promenade dans ce pays, considéré auparavant comme ne renfermant pas les éléments d'un tableau, l'amène à prendre sa chambre noire et à exposer deux ou trois plaques.

On remarquera très probablement que tout dépend de la position de la lumière. Les flaques d'eau sont rarement très claires et leur couleur est à peu près celle de la boue qui les environne, de sorte que le soleil étant haut ou derrière l'opérateur, non seulement on ne distingue presque pas l'eau, mais les ornières elles-mêmes semblent plates à mesure que la lumière du soleil descend égale-

ment dans les creux aussi bien que sur les crêtes des rigoles; mais, avec la source de lumière venant de face, c'est bien différent, et les irrégularités de la surface se distinguent complètement ou sont même amplifiées lorsque les ombres et les réflexions obscures disparaissent, ce qui forme des contrastes frappants avec la lumière réfléchie sur l'eau.

On peut observer une transformation du même genre dans les rues tristes et sombres d'une ville, lorsque, après la pluie, le soleil de l'après-midi vient à luire pendant un instant en face de l'observateur, et lorsque le sol humide et boueux se met à briller et à scintiller avec des reflets étincelants de métaux précieux, par contraste avec les longues masses verticales d'ombre et de réflexion des grands bâtiments qui se profilent en noir contre la lumière.

On apprécie peut-être la plus grande valeur des ornières de voitures précisément à l'heure où le photographe a l'habitude de considérer la photographie comme impossible, à l'heure où il remballe ses objets pour s'en retourner chez lui, précisément lorsque la lumière du jour s'évanouit et lorsque presque tout le paysage est enveloppé dans le crépuscule. Alors la lumière semble s'attarder avec plus d'insistance sur les flaques d'eau des ornières et de longues lignes sinueuses, tour à tour obscures ou claires, conduisent agréablement le regard dans le tableau, où elles se perdent graduellement.

Il se peut que certains critiques demandent des tableaux d'un ordre plus élevé; cependant il nous semble que les effets de crépuscule ne sont pas suffisamment appréciés ou, tout au moins, qu'on a trop rarement avec succès essayé de les reproduire.

Le jour tombant et l'absence de détail qui s'ensuit donnent souvent une grandeur surprenante au paysage. Cela provient peut-être de ce que la photographie convient particulièrement aux effets sombres, ou cela peut résulter encore de la sobriété austère des tempéraments septentrionaux, comme la solennité qui règne dans l'art teutonique; en tous cas, ces représentations du crépuscule, le mystère du jour qui tombe et cette sorte d'évanouissement lent des ombres dans le soir naissant sont des effets qui nous impressionnent profondément, vivent peut-être plus longtemps dans notre mémoire et nous donnent un plaisir plus durable, bien que

plus sérieux, que tout l'éclat radieux et gai d'un jour ensoleillé.

Cependant, les chemins défoncés et les ornières méritent toute notre attention par un beau soleil; il faut bien les étudier et ils nous serviront souvent dans notre avant-plan, parce qu'ils dirigeront l'attention dans le tableau, ainsi que nous l'avons déjà indiqué.

On peut noter ici deux points en ce qui concerne le temps de pose et la position de la chambre noire. Tout d'abord, il est presque certain que les flaques d'eau viendront dans notre négatif plus intenses que nous ne le voudrions, de sorte que, dans l'épreuve positive, il n'y aurait comme résultat qu'une tache blanche, si l'on n'avait soin de faire une pose quelque peu exagérée; même alors cette partie de la plaque peut être améliorée par une petite, très petite et très discrète réduction locale. En même temps, nous ne devons pas nous effrayer de voir les flaques d'eau venir comme de grandes lumières très intenses; elles ont cette apparence dans la nature.

Que l'on note cela dans son portefeuille, lorsqu'on expose la plaque, et l'on verra alors combien ces flaques d'eau qui réfléchissent la lumière sont remarquablement claires, beaucoup plus claires que toute autre chose, plus claires même qu'un morceau de papier blanc qui se trouverait sur le chemin.

Ensuite, la perspective d'un chemin qui commence à partir de l'avant-plan est toujours ennuyeuse et demande du soin et du jugement. Soit que l'objectif exagère ou non l'avant-plan, le fait est que les chemins occupent souvent tout le devant du tableau, leur largeur s'étendant de l'un à l'autre coin du bas de la plaque. D'où l'on peut conclure qu'il conviendra souvent de faire fuir hors du tableau un des bords de la route à mesure qu'il se rapproche du spectateur, de telle sorte que l'autre bord vienne à peu près vers le milieu du côté inférieur, comme on l'a vu sur le croquis donné dans le chapitre précédent (*Pl. I*).

Nous nous souvenons d'avoir rencontré une difficulté de ce genre après avoir trouvé un sujet qui nous attirait particulièrement : c'était au cours d'une promenade, à une lieue de Hastings, au delà des marais de Bulverhythe. Une route étroite, bordée de talus verts et de haies, conduisait, après un ou deux tournants très doux, au sommet de la colline où se trouvait un groupe charmant,

composé d'arbres courbés par le vent, d'une vieille ferme avec ses souches de cheminées bizarres, d'une grande grange, de ses dépendances et des meules de foin qui l'accompagnaient; mais on avait beau placer la chambre noire n'importe où, la largeur de la route s'étendait à mesure qu'elle se rapprochait de nous, elle embrassait tout l'avant-plan et écrasait tout le reste.

Ceci était probablement exact au point de vue de la perspective, mais ce n'était pas agréable, car la route était dénudée et il n'y avait pas de figures pour la garnir, de sorte que les trois quarts de la plaque étaient occupés par la surface blanche d'une route poussiéreuse. Cependant cette difficulté fut finalement tournée en montant sur le talus et en grimpant à travers un trou de la haie dans le champ de blé voisin.

La route était environ à quatre pieds en dessous de nous, et le sommet arrondi de la haie basse, qui autrement aurait pu devenir une difficulté aussi grande que celle de la route, se présentait avantageusement, parce qu'il se trouvait devant le trou au travers duquel nous avions grimpé : il se terminait par un splendide amas de jaunes jacobées et de chardons.

Toute la composition était un excellent exemple de lignes convergentes, — la route avec ses ornières faiblement indiquées et un morceau de la haie de l'autre côté, puis la haie de notre côté, tandis qu'à la limite du champ dans lequel nous nous trouvions un sentier battu à moitié formé bordait le champ, de telle sorte que l'on pouvait marcher sans piétiner le blé lorsqu'il était debout, — tout cela formait ou indiquait des lignes qui, en convergeant, se rencontraient près de la ferme, objet principal de la composition.

Mais en voilà assez pour le moment au sujet des routes et des chemins. Nous aurons peut-être à en reparler dans un autre chapitre, lorsque, par l'effet des rayons ardents d'un soleil d'été, la route devient blanche et poussiéreuse et que la surface en est tellement dure que les roues des chariots ne laissent, sur la couche mince de poussière, que des traces effacées au premier souffle du vent.

CHAPITRE VI.

DE L'UTILITÉ ET DE LA FONCTION DES LIGNES HORIZONTALES.

De peur qu'il n'y ait quelque méprise au sujet du but que nous désirons atteindre en écrivant ces chapitres, nous tenons à bien établir une fois de plus que nous ne cherchons en aucune façon à établir de nouvelles règles, pas plus qu'à renouveler celles qui ont été traitées par d'autres. Pas plus que l'auteur célèbre de *Modern Painters* (Peintres modernes), « nous ne redoutons l'énonciation de tout ce qui peut sembler être une règle conventionnelle », mais il se peut que quelques-uns de nos lecteurs n'aient pas l'occasion ou l'aptitude nécessaire pour observer, et c'est à ceux-là que nous pouvons être utile en éveillant l'intérêt pour certaines choses, en attirant leur attention sur des faits qu'ils auraient pu laisser passe auparavant sans les remarquer; et, si nos remarques ne les conduisent pas à faire réellement de l'art avec succès, nous pensons tout au moins les aider à éviter des erreurs grossières.

Et maintenant, cher lecteur, si ces objets naturels, si ces traits caractéristiques des paysages que nous pouvons choisir ne vous disent rien, ne les rejetez pas comme indignes de votre attention, mais accordez-leur, ainsi qu'à nous-même, de la patience et quelque considération.

Suivez notre suggestion, et observez ensuite par vous-même en plein air, non pas une fois ou éventuellement, mais chaque fois que l'occasion s'en présentera et ce, avec une attention profonde.

Il y a des objets, des effets dans la nature qui font immédiate-

ment appel aux sens, de même que la douceur du sucre agit sur le palais de la plupart des gens; mais il y a également des sujets que nous apprenons à aimer après un certain temps, c'est *le goût acquis qui provient de l'éducation, de la culture.* Les premiers effets sont aussi vulgaires que les seconds sont raffinés ; et, on peut en être certain, la beauté qui fait appel aux sens cultivés est plus digne d'être recherchée, elle est plus durable et ne produit pas la satiété dans notre goût par la répétition.

Les beautés plus subtiles de la nature ne s'apprécient que par une connaissance intime; le professeur peut montrer le chemin, il peut inspirer, l'élève doit cultiver la connaissance.

Si tout ce qui a été dit précédemment, comme principe général, est vrai, cela a une application beaucoup plus étendue dans notre œuvre d'art photographique, comme dans tous les autres arts; mais ce n'est guère le moment de développer un thème quelque peu philosophique. Nous pouvons nous occuper pour le présent du rôle et de l'importance des lignes horizontales dans un paysage.

On comprendra facilement que dans les contrées marécageuses et plates, par conséquent, la disposition des objets est telle que des formes et des lignes horizontales fortement accusées se représentent fréquemment, et cela d'autant plus que, s'il n'existait pas des objets bien marqués et importants, tels que des arbres ou des maisons, qui, en s'élevant du sol, sont à angle droit avec l'horizon, on pourrait s'attendre à ce qu'un simple paysage découvert dans un pays plat fût désagréablement monotone. Cependant nous sentons que tel n'est pas le cas, et il n'y a probablement aucun paysage assez vide pour être dénué d'intérêt et de beauté *quand on le comprend* et qu'on l'étudie avec sympathie; en effet, — si l'on met à part ce fait que, à mesure que le paysage plat s'éloigne, la couleur chaude des parties plus rapprochées, en se fondant dans le gris le plus doux du lointain, a par elle-même un charme qui s'augmente dès qu'on l'étudie de près, — la plaine est rarement éclairée également et le développement des herbages est suffisant, si la lumière est bien choisie, pour remplir d'intérêt la plus pauvre région et la rendre pittoresque. En outre, dans des situations de ce genre, nous avons souvent l'occasion de remarquer combien l'isolement donne de l'importance à un objet insignifiant. Si les

limites éloignées de la contrée marécageuse ne sont pas bornées par des montagnes ou un terrain montant, quelques arbres épars, une meule de foin, l'abri d'un bateau, une grange ou d'autres objets de ce genre se détacheront nettement sur le ciel clair et, bien qu'éloignés et petits, leur isolement leur donnera peut-être plus de puissance pour attirer l'attention qu'une grande masse de feuillage ou un groupe compact dans un paysage d'un autre caractère.

Si l'on fait attention au développement des genêts et des petites plantes pour donner de la variété à une surface unie, on remarquera que si, pendant toutes les saisons de l'année, la nature possède partout une beauté particulière propre à chaque saison, cependant le lecteur trouvera probablement plus facile de choisir ses sujets lorsque la végétation est très avancée. La couleur est naturellement plus riche et plus intense, mais, ce qui a plus d'importance pour nous, les herbes et les roseaux plus vigoureux divisent la plaine en masses hardies de lumière et d'ombre et adoucissent quelques-unes des formes plus dures des bords de la rivière et des fossés qui, peu importants par eux-mêmes, prennent une plus grande importance parce qu'ils sont moins remplis d'eau.

Comme complément de cette remarque au sujet de l'époque de l'année, nous pouvons parler de deux autres observations, bien que le conseil qu'elles renferment ait un fort relent de cette convention que nous sommes désireux d'éviter; c'est pourquoi on n'acceptera, qu'à la condition de le modifier d'après les circonstances, ce double conseil relatif d'abord à la position de la chambre noire et, en second lieu, à la position de la lumière.

En thèse générale, on trouve que l'on obtient les meilleurs effets lorsque le pied de l'appareil est complètement déployé ou plutôt un peu plus élevé que d'habitude, ou bien lorsqu'on a pris position sur une faible, très faible élévation. Dans cette position, on est bien à même de prendre les prairies et les marais éloignés au-dessus de la haute haie de genêts qui se trouve près de l'opérateur, ou bien la haie d'épine blanche et de ronces plus éloignée; tandis que, si nous nous agenouillons ou si nous nous asseyons sur le sol, la vue est immédiatement coupée et restreinte dans d'étroites limites.

Il n'y a pas longtemps que, dans la presse photographique, il

s'est élevé une discussion au sujet de la position la plus convenable à donner au pied de l'appareil pendant la pose; l'un préconisait de mettre l'appareil de niveau avec la tête de l'opérateur, un autre affirmait que les meilleurs résultats s'obtenaient quand l'appareil était à peu près à la hauteur de la taille de l'opérateur.

Il ne peut y avoir de règle fixe à cet égard; la hauteur de la chambre doit être déterminée séparément pour chaque sujet différent, et nous ne pouvons que conseiller à notre lecteur, s'il travaille dans un pays plat auquel il n'est peut-être pas habitué, d'avoir un pied d'appareil qui lui permette d'employer son objectif aussi élevé au-dessus du sol que sa stature le lui permettra, ainsi que de choisir généralement, si possible, une élévation légère, parce que, par suite de la nature de la localité, la plus grande partie, et peut-être même la totalité du lointain, serait supprimée si la chambre était placée trop bas.

Par exemple, les rumex aquatiques, les plantains, les sagittaires et les roseaux forment souvent l'avant-plan de nos tableaux, et, s'ils se trouvent tout près de la chambre noire et que celle-ci soit placée trop bas, ces objets, qui autrement seraient très utiles et très caractéristiques, occuperont, en passant par l'objectif, un espace tellement grand sur notre plaque que la petite bande étroite de paysage éloigné, située au delà et au-dessus et qui est remplie de magnifiques gradations, sera complètement perdue de vue. Il nous est arrivé fréquemment d'être surpris et désappointé par le changement d'aspect de la scène qu'avait occasionné la petite différence d'altitude existant entre la hauteur à laquelle on se tient debout naturellement, et la position inclinée que l'on prend lorsqu'on examine l'image sur le verre dépoli.

On peut avoir remarqué la même chose lorsqu'on traverse un pays, en chemin de fer, en voiture ou à cheval. L'élévation légère que donnent ces moyens de transport nous a peut-être permis d'observer les particularités de quelques agréables sujets de tableaux; nous nous sommes promis de revoir ces paysages, mais cette fois avec un appareil photographique ou un cahier de croquis. Mais combien souvent avons-nous été désappointés, en revisitant à pied ces sites, de trouver, lorsque nous sommes à niveau du sol, soit une haie, soit un talus qui coupe la scène même que nous avions admirée

auparavant. Une élévation de 1^m à $1^m,50$ nous permettrait de voir au-dessus de ces obstacles. C'est parce que nous avons le souvenir de quelques petites expériences de l'espèce que, au commencement du chapitre précédent, nous avons été amené à recommander au photographe de voyager toujours à pied.

La seconde remarque que nous nous proposions de faire a trait à la position de la lumière. Dans un chapitre précédent, nous avons fait remarquer la transformation frappante que peut souvent amener, dans un pays relativement sans intérêt, l'emploi de la lumière en face de l'objectif. Un grand nombre, nous pourrions dire la plupart des plus beaux effets sont obtenus à contre-jour; mais de manière ou d'autre, lorsqu'on travaille dans les marais au bord des rivières, par exemple à la fin de l'été ou au commencement de l'automne, nous nous sommes trouvé donner inconsciemment la préférence au soleil à droite ou à gauche, et même derrière nous, et bien certainement, nous voyons, en consultant une série de vingt ou trente photographies faites précisément dans ce genre de pays, que les meilleures, les mieux réussies comme tableaux, sont celles dans lesquelles le soleil ne se trouvait pas en face de l'appareil, quoique nous préférions le soleil assez bas, soit aux premières heures du matin, soit aux dernières heures de l'après-midi.

Il est possible que nous ne trouvions pas facilement une explication théorique de ce fait, à moins que ce ne soit que le soleil, lorsqu'il est de l'un ou de l'autre côté de nous, donne, quand il n'est pas trop haut dans le ciel, précisément ces longues lignes horizontales dont le chapitre actuel avait pour but de s'occuper.

La beauté des lignes courbes, la nécessité de l'équilibre, l'harmonie ou le contraste des lignes et d'autres faits importants du même genre (les règles, si l'on veut) ont été souvent émis, souvent discutés, mais nous pensons que l'on a trop rarement remarqué l'importance des lignes horizontales.

Nous ne croyons pas trop nous aventurer en disant que chaque fois que la nature du sujet rend possible une ligne horizontale bien marquée, cette ligne est essentielle à la *perfection* du sujet et qu'on ne peut s'en passer en aucune façon. Comme le photographe ne peut être le maître de son sujet que dans une mesure assez restreinte, il faut qu'il étudie soigneusement l'influence que

ces lignes ont sur une composition; il importe qu'il arrive à se familiariser avec les conditions physiques qui peuvent provoquer ces lignes.

Dans les sites montagneux, lorsqu'on aperçoit, entre les montagnes, le lac au pied des hauteurs, il faut remarquer l'importance des lignes horizontales formées par la lumière à la surface de l'eau, ou peut-être par un tournant rapide dans le chemin de la montagne. Dans cette occurence, cela devient presque à coup sûr utile, principalement comme contraste, par rapport aux nombreuses lignes obliques.

Et quelle note parlante dans le tableau est cette ligne horizontale du toit de la chaumière qui est nettement visible au-dessus du sommet d'une colline. Les yeux ne s'inquiètent pas de savoir si c'est une maison ou une meule de foin, mais ils éprouvent le repos que donne cette ligne horizontale, par opposition aux nombreuses lignes verticales ou obliques.

Rappelons-nous, pendant un moment, quelques-uns de ces paysages qui nous ont impressionnés le plus fortement par leur étendue, leur ampleur, l'idée qu'ils nous ont donnée d'un espace sans limites, et voyons si ce sentiment ne provient pas principalement de la présence de certaines lignes ou masses horizontales brillantes qui traversent une grande partie du paysage. Ou bien, essayons d'analyser cette scène et de voir si ce sentiment serait aussi puissant dans le cas où ces lignes seraient supprimées ou déplacées. Et ne sont-ce pas ces mêmes sentiments que les paysages des prairies plates éveillent le plus fortement en nous?

C'est un sentiment d'expansion, d'étendue, d'infini, qui ne peut être exprimé mathématiquement que par une ligne horizontale, et, tandis que nous ne pouvons attribuer une réelle beauté artistique à une ligne droite, il est probable que le sentiment provoqué par cette même ligne *dans la nature* est un des plus forts et des plus impressionnants.

D'où vient ce sentiment de plaisir que nous éprouvons en traversant les montagnes élevées, dont les lignes fortement ondulées se détachent clairement et distinctement sur le ciel, lorsque tout à coup, à mesure qu'une des montagnes moins élevées s'abaisse rapidement d'un côté ou de l'autre, nous apercevons une longue

ligne bleue de l'horizon lointain? Est-ce la mer? Peut-être, mais on éprouve le même plaisir esthétique, que l'horizon lointain soit de l'eau ou bien de la terre.

Ou bien, lorsqu'on s'éloigne d'une vallée, que l'on se retourne vers les montagnes du côté plus éloigné, elles semblent nous emprisonner; l'œil aspire à franchir la barrière ou à la percer. Que l'on monte plus haut et que l'on regarde de nouveau; alors, au-dessus et au delà de l'épaulement d'une forte colline, nous avons une vue rapide du lointain étendu, la ligne d'horizon est bleue et brumeuse et combien l'impression ressentie est différente! L'œil, qui n'est plus emprisonné, aperçoit les hauts et les bas des sommets des collines et suit ensuite la ligne horizontale du lointain avec la certitude d'une grandeur de vue sans limites.

Ou bien encore, observons les nuages sombres qui se meuvent rapidement au-dessus d'un pays plat, lorsque le soleil n'est pas trop haut dans le ciel et ne perce que par intervalles la voûte épaisse des nuages. Si quelque part, à mi-distance, on aperçoit pendant quelques moments un rayon brillant de soleil qui traverse le paysage, on se rappellera la sensation du plaisir qu'il éveille.

Nous sommes presque tentés d'attribuer la plus grande partie du plaisir général qu'inspirent les tableaux représentant la mer ou de grandes étendues d'eau à la prédominance des lignes horizontales.

Sauf dans le cas où l'eau est très calme, — et alors les réflexions allongées tendent à évoquer l'idée de formes verticales, — les lignes caractéristiques de l'eau sont horizontales; les rides, la lumière, un courant à la surface ou un vent qui l'agite, lorsqu'on les voit à une certaine distance, coupent la surface de l'eau plus ou moins horizontalement.

On voit souvent une autre application d'une ligne horizontale claire dans les tableaux de paysages, bien que, par une répétition trop fréquente, on arrive à lui donner le caractère d'un truc, d'un procédé, plutôt que d'une œuvre purement artistique.

Dans la nature cependant, il faut en attendre patiemment l'apparition, l'étudier et la saisir quand cela est nécessaire. Voici pourquoi : les divers plans moyens semblent souvent se fondre les uns dans les autres, de sorte que les arbres et autres objets de cette

espèce, au lieu de se détacher de ceux qui se trouvent immédiatement derrière eux, sembleront y adhérer, ils manqueront de relief et de netteté, et tout, sauf l'arrière-plan, semblera plat.

Cela peut provenir, peut-être, tout simplement de notre incapacité à rendre les très fines gradations de tons, ou bien, en photographie, cela peut dépendre de l'absence de couleurs ; mais que le soleil soit assez bas pour que nous ayons un éclairage complet d'un champ, d'un espace découvert, de la terre ou de l'eau, qui nous donne une ligne brillante courant entre deux plans plus ou moins distants, et immédiatement nous trouverons que le lointain a acquis de la vie, de la force : les objets plus rapprochés semblent alors s'éloigner, tandis que les plus distants fuient.

C'est un effet de cette espèce que l'on peut voir dans notre croquis (*Pl. III*). Le genre de ligne dont nous parlons s'aperçoit entre les troncs des arbres ou bien le feuillage l'intercepte, et donne une meilleure idée d'un intervalle, d'un espace qui existe entre le milieu et le lointain du paysage.



Pl. III.

Pl. IV.

A Horsley Hinton

R. FERNIQUE, PH. SC.

CHAPITRE [illegible]

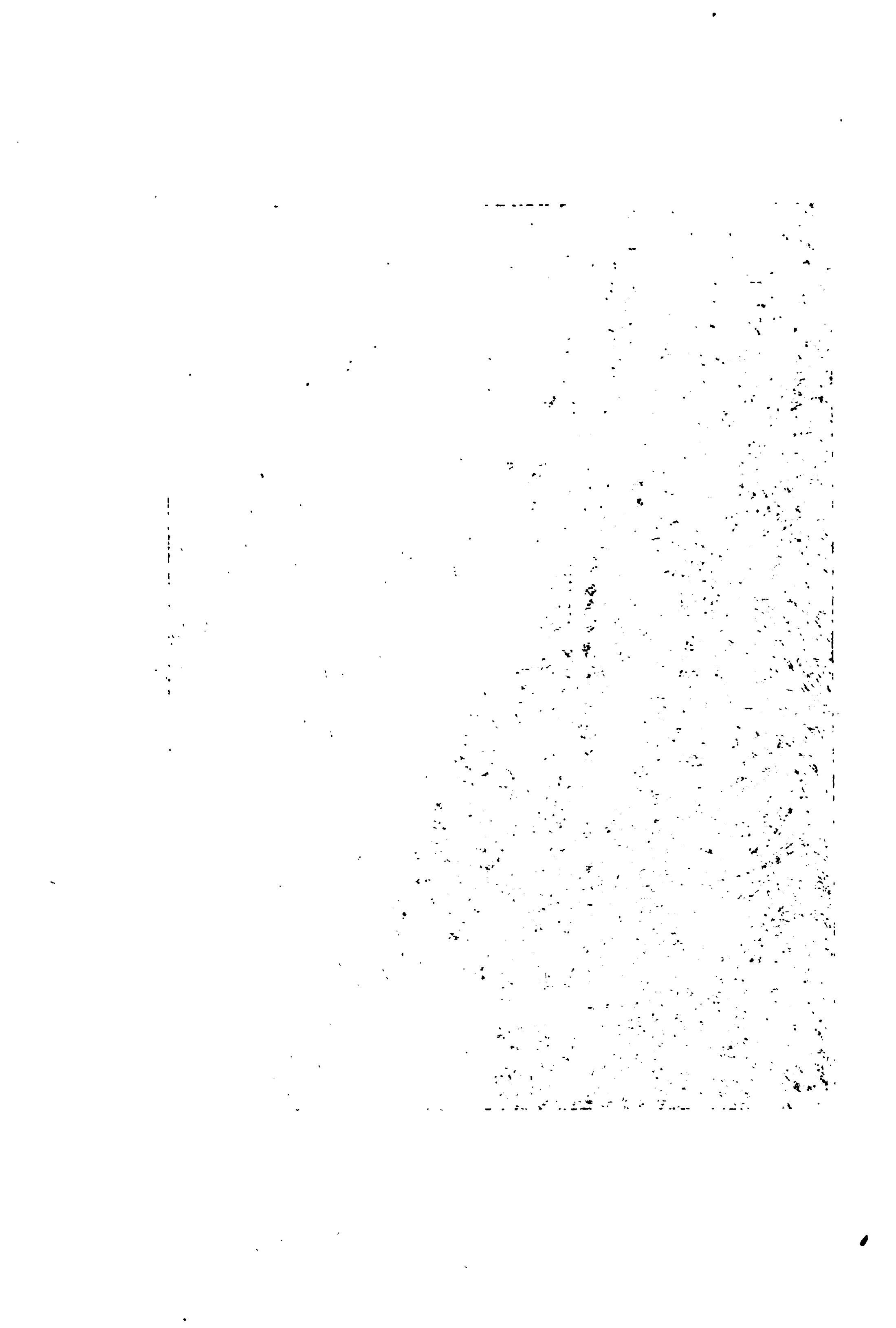
DE L'UTILITÉ [illegible] DE LA [illegible] DES [illegible]

[illegible] leur importance dans [illegible] horizontales ne doivent être [illegible] [illegible] discrétion. [illegible] plus [illegible] *[illegible]* [illegible] idée, nous avons fait [illegible] [illegible] objet [illegible] qui [illegible] [illegible] lumière.

[illegible] ligne [illegible] [illegible] continue [illegible] [illegible] exception [illegible] la composition [illegible] [illegible] la partie la plus rapprochée de la [illegible] [illegible] la [illegible] [illegible] de cette [illegible] [illegible].

Nous avons [illegible] il est [illegible] l'intérêt du [illegible] que [illegible] [illegible] tableau [illegible] [illegible] il y a [illegible] [illegible].

On peut [illegible] la [illegible] du [illegible] [illegible] ligne horizontale [illegible] forme [illegible] [illegible] dans [illegible] de [illegible]



CHAPITRE VII.

DE L'UTILITÉ ET DE LA FONCTION DES LIGNES HORIZONTALES.

(*Suite*).

Malgré leur utilité et leur importance dans bien des compositions, les lignes horizontales ne doivent être employées qu'avec jugement et discrétion. Dans nos remarques relatives aux lignes qui *conduisent dans* le tableau, nous avons fait mention de l'inconvénient que présente un objet proéminent qui traverse le tableau et qui, de cette manière, constitue une barrière ou une obstruction.

Dans cet ordre d'idées, une ligne vigoureuse, qui va d'une manière continue d'un côté à l'autre du tableau, semble, sauf dans des cas exceptionnels, couper la composition en deux parties. Comme elle empêche la partie la plus rapprochée de la scène de se développer graduellement dans la partie la plus éloignée et comme elle l'isole par ce fait, elle détruira de cette manière l'harmonie de l'ensemble.

Nous avons signalé combien il est désirable de centraliser et de retenir l'intérêt du spectateur en quelque point compris entre les marges du tableau. Nous désirons, en même temps, indiquer le danger qu'il y a à produire une sorte d'impression de confinement, de resserrement.

On peut arriver à la mise en pratique du premier de ces principes (celui du centre destiné à arrêter l'œil) par des moyens simples, tels qu'une ligne horizontale qui part de quelque objet formant opposition, tel qu'un arbre, comme dans le croquis ci-contre (*Pl. IV*) et dans celui du chapitre VI (*Pl. III*), dans

lesquels le contraste immédiat des formes constitue un point d'attraction. L'œil cherche aussitôt à suivre la ligne horizontale très nettement indiquée, qui semble attirer l'attention en droite ligne et conduire l'œil hors du tableau ; c'est un résultat cependant dont on doit se garder, en donnant à la fois assez de force au point central d'attraction et en diminuant quelque peu la valeur de la ligne horizontale à mesure qu'elle se rapproche de la marge du tableau.

Pourvu que l'on fasse bien attention à cette condition, on se convaincra de l'avantage qui résulte de ce que la ligne a été conduite *hors* du tableau. Cela donne à l'esprit une impression de largeur, d'ampleur, et lui suggère l'idée d'un espace environnant sans limites.

Supposons que, dans l'un ou l'autre de ces croquis, un arbre, un buisson, ou tout autre objet situé à la marge de droite du tableau arrête la direction ultérieure de la ligne horizontale dont nous avons parlé, on verra combien l'effet sera changé. Que l'on essaie cette expérience avec l'un ou l'autre de ces croquis, ou même que l'on place le doigt sur une petite partie de la ligne où celle-ci s'approche de la marge de droite, et l'on saisira probablement ce que nous voulons dire.

En règle générale, quelque circonspect que nous puissions être pour ne pas établir de règle, nous pouvons établir qu'il est avantageux de laisser commencer près du centre de la composition la ligne horizontale plus proéminente, en faisant de ce centre son point le plus vigoureux et le plus éclatant, et puis en faisant disparaître cette ligne du tableau en la diminuant d'importance.

Cette ligne ne doit pas commencer brusquement, mais, en étant brisée, elle doit être faiblement visible et donner l'idée qu'elle passe derrière l'objet avec lequel sa jonction forme un contraste frappant — telles de petites lumières derrière les ouvertures dans le feuillage ou entre les troncs des arbres. C'est le même effet qui a déjà été remarqué lorsque nous avons montré comment un plan peut être mis en relief auprès d'un autre.

Mais il est une autre espèce de ligne horizontale également puissante, davantage peut-être, et pleine de beauté poétique : c'est ce demi-jour horizontal, tel qu'on le voit en dessous des nuages ascendants, ou le côté inférieur de masses de nuages éclairées par un

Pl. V.



[illegible] entre chaque arbre [illegible] feuillage moins épais [illegible] derrière les toits des maisons [illegible]

[illegible] le plus souvent.

Dans les marais salants [illegible] la surface est coupée par [illegible] les eaux [illegible] (*Pl.* [illegible]). [illegible] de monotonie [illegible]

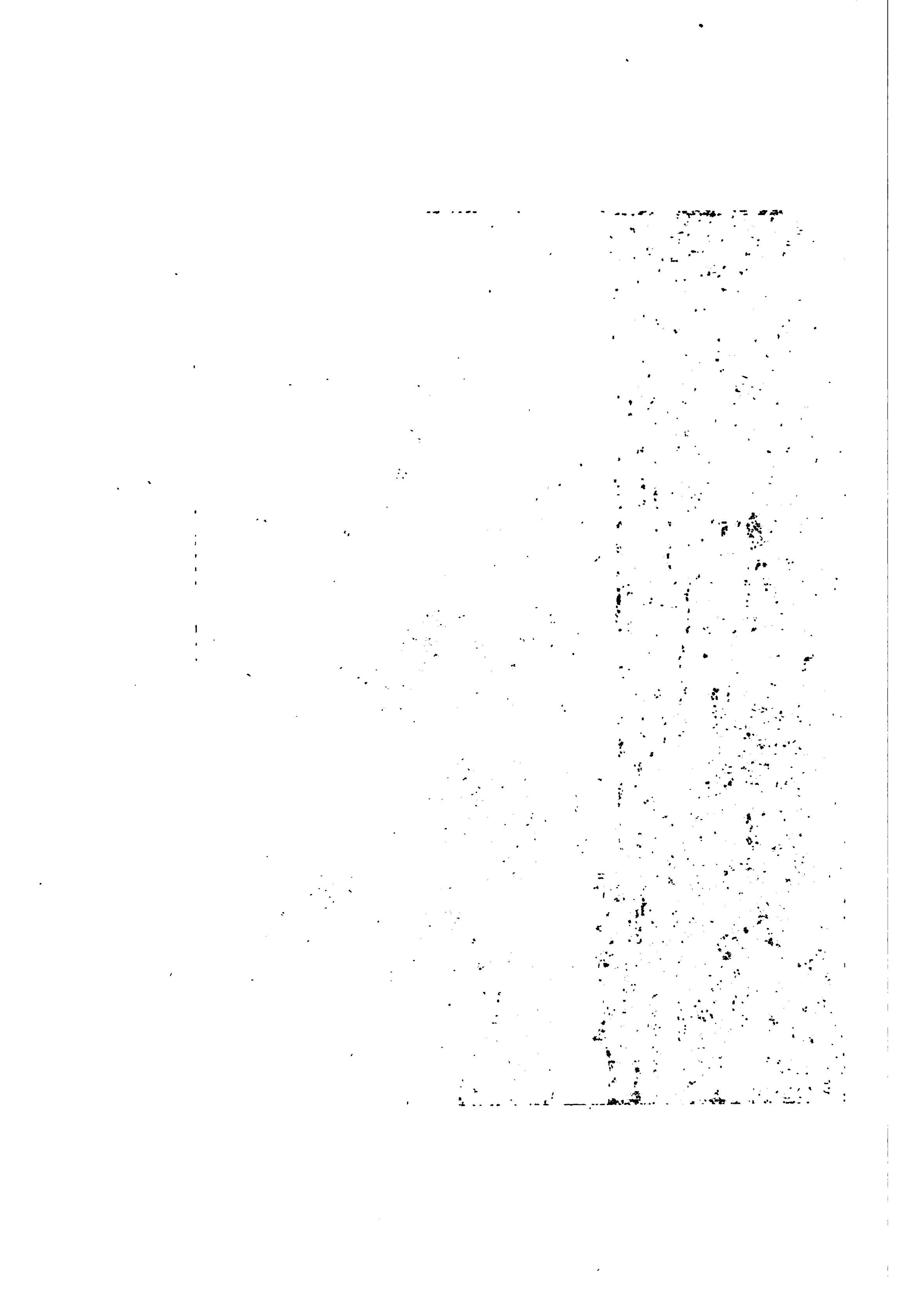
[illegible] il reste encore [illegible] désiré [illegible]

[illegible] interrompre [illegible] bornaient [illegible] bien connu [illegible] des nuages et [illegible]

[illegible] plus bas, une [illegible] dans [illegible] et [illegible] descriptions [illegible] la teinte de [illegible]

Maintenant [illegible] de désordre susceptibles, dans [illegible] de pro[illegible] des effets [illegible] quelques [illegible] lignes [illegible] nous trouvons [illegible] sur nos [illegible]

Si nous faisons un voyage [illegible] vers [illegible]



soleil caché derrière elles, et qui sont semblables à des barres d'or et de pourpre. En se rapprochant de l'horizon, ce demi-jour brille entre chaque arbre qui se profile sur le ciel; on le voit entre le feuillage moins épais des branches supérieures; des arbres, il passe derrière les toits des maisons ou les souches des cheminées bizarres, pour réapparaître de l'autre côté. Du pourpre et du gris situés au-dessus, la douce lumière jaune tombe comme un rideau derrière le lointain le plus éclatant.

Dans les marais salants dénudés qui se trouvent près du bord de la mer, la surface est coupée par un labyrinthe de petits canaux, où s'écoulent les eaux indolentes; la végétation des asters, des gazons, des lavandes maritimes, ou des glaïeuls plus vigoureux et des herbes sauvages, couronne les crêtes ou remplit le creux des digues ou des mares; en dessous, nous trouvons une multiplicité de lignes allant de gauche à droite, tantôt obscures, réfléchissant la lumière brillante du dessus, tantôt plus claires, lorsqu'elles blanchissent par l'effet des feuilles qui se relèvent sous l'action du vent (*Pl. V*). Ces lignes se fuient mutuellement, et cependant il n'y a pas de monotonie; les unes se fondent dans les autres, ou bien s'unissent ou s'écartent. Une partie éclairée çà et là attire l'œil dans le tableau et au travers de ce paysage, vers la brume qui voile l'horizon, et, bien que l'œil trouve du charme à contempler cette scène et en soit satisfait, il reste encore cette impression que, si nous l'avions désiré, nous aurions erré de l'autre côté où rien ne pouvait interrompre la vue. Il n'y avait là aucune idée de murs ou de haies qui bornaient la vision. Et, de cette manière, si notre tableau était vrai et bien conçu, nous nous en éloignerions sans nous rappeler qu'il avait des marges et un cadre pour le contenir.

Il y a une poésie, une subtile beauté dans ces lignes d'horizon qui s'étendent si loin; et bien que notre description n'ait pu donner l'idée de la moitié de ce qu'elles contiennent, nous avons éveillé l'attention du lecteur : le restant lui incombe en grande partie.

Maintenant considérons rapidement quelques-uns des objets de second ordre susceptibles, dans un paysage, de provoquer quelques-uns de ces effets, quelques-unes de ces lignes ou de ces formes, que nous trouvons si désirables dans nos tableaux.

Si nous faisons un voyage infructueux vers quelque site parti-

culier, tel qu'une écluse, un pont, un moulin au bord du ruisseau, un coin de la campagne rendu célèbre par un tableau qui a acquis de la notoriété, ce voyage peut nous avoir prouvé déjà que l'époque exacte de l'année et de la saison n'a pas moins d'importance que la période du jour, la position et la condition de la lumière. Et cela parce que presque chaque site doit une très grande partie de sa beauté à la végétation qui détermine la disposition des lumières et des ombres et commande à la configuration générale.

Pour déterminer à l'avance la partie de la campagne que nous pouvons projeter de visiter, il faut supposer certaine notion scientifique de la nature telle que l'admirateur du plein air puisse y trouver quelque charme, et en outre la connaissance des époques de floraison, des habitudes des plantes et des arbres, ainsi que de la vie et des occupations champêtres.

Il serait bon d'avoir quelques notes succinctes sur les observations faites pendant des promenades antérieures, sur la vie végétale, sur les centaines de formes variées que l'on rencontre de tous côtés et dans toutes les positions; cela pourra avoir une valeur réelle pour l'artiste, puisque cela fixera d'une manière permanente les connaissances générales de la nature qu'il a pu recueillir, outre que cela développera la faculté d'observer avec soin et dans un but défini.

Il en est de même dans une certaine mesure pour la connaissance des habitudes et des occupations champêtres. Le troupeau de bestiaux qui donne de la vie et de l'intérêt à la prairie ou à la colline peut être vainement recherché avant le temps où l'on fait les foins; le champ de hautes graminées peut encore avoir recouvert le sentier, la haie ou la barrière brisée que nous nous rappelons avoir vue l'été précédent, alors que les groupes pittoresques de faneurs et de faucheurs, parmi les longues rangées de foin coupé, aux tons vert grisâtre et jaune pâle sous les rayons brûlants du soleil, ont fait place au troupeau de moutons qui paissent tranquillement.

En outre, la connaissance de toutes ces choses amène l'artiste à avoir une plus grande sympathie pour tout ce qui l'environne; il devient plein d'enthousiasme, vise plus haut et accomplit des choses meilleures, parce que, étant passionné pour son travail, il se donne

plus de peine; et ensuite, au lieu d'agir sous l'influence du premier mouvement, il s'arrête, considère les choses et y pense mûrement.

Lorsqu'on rencontre pour la première fois un groupe de grandes plantes des champs en fleurs, on pourrait se laisser aller immédiatement à les photographier, sous l'influence d'un premier mouvemeut et faute d'éducation du goût; l'intérêt et l'admiration se sont éveillés immédiatement à cause de la beauté individuelle et intrinsèque de ces fleurs, mais l'expérience fera penser que, à l'autre extrémité du champ, où il y a l'ombre froide des arbres et une végétation plus inégale à cause d'une humidité plus grande, que là-bas les fleurs, sans être moins belles par elles-mêmes, peuvent constituer peut-être un des éléments d'un tableau, peuvent servir à former un équilibre harmonieux ou une lumière qui fait contraste.

Voyez une petite plante qui n'a par elle-même aucune importance dans la scène et qui attire plutôt l'attention du botaniste que celle de l'artiste. Cependant, lorsqu'on la rencontre en grandes quantités, elle peut prendre une importance picturale considérable et même constituer le motif principal du tableau. Pour prendre un exemple poussé à l'extrême, la surface brune et sillonnée de la terre labourée et celle du champ où commence à croître le blé doivent leur différence à l'absence ou à la présence de ces innombrables tiges de céréales qui, dans les différentes phases de la croissance d'un été, changent l'aspect du paysage selon que la saison commence ou finit.

Aujourd'hui les versants stériles des montagnes étincellent de bruyères dorées, plus loin les lignes en sont adoucies par une couche de fougères et d'herbes, et l'on observera un changement marqué dans les formes des lumières et des ombres aussi bien que dans la quantité de lumière réfléchie, suivant que la végétation de la même région élevée commence à croître au printemps, ou bien que, à la fin de l'année, les formes des plantes semblent abattues, blanchies ou bien flétries par le dépérissement.

La prairie plate, le pâturage inégal, un ruisseau aux rives inclinées, et çà et là une oseraie ou un saule têtard constituent des traits éminemment caractéristiques d'un tableau de marais. Et cependant ces traits peuvent ne pas convenir. Mais si le ruisseau est, comme au mois d'août, bordé de joncs et de grandes plantes aqua-

tiques, si la lumière, en jouant dans les tiges ployantes ou la masse confuse des sommets empanachés, forme des lignes qui relient ensemble les diverses parties du tableau, de grandes masses d'ombre, où les roseaux croissent le plus vigoureusement, traversent le tableau, en donnant de la vigueur et de l'ampleur à la composition.

Remarquez également les reflets intenses qui occupent presque toute la surface de l'eau, qui n'était qu'un espace bleu tout plat, ininterrompu, avant que ces plantes imposantes aient poussé; arrêtez-vous un moment et remarquez la différence qu'il y a entre les reflets et les ombres. Combien n'y a-t-il pas de gens qui considèrent les deux mots comme synonymes?

Par le soleil ou le temps couvert, les reflets sont toujours beaux et varient à l'infini, suivant que l'eau est calme ou bien agitée; par un calme parfait, chaque détail est nettement reproduit ou dessiné verticalement; tous les traits, toutes les couleurs se fondent doucement les unes dans les autres; mais, si la surface de l'eau est troublée par les oiseaux aquatiques ou les poissons, les rides en mouvement brisent les reflets intenses en étranges zigzags qui d'abord semblent se tordre comme des serpents, puis se disjoignent et se séparent en petites lumières et en petites ombres, ou bien en lignes alternantes qui, nettement définies d'abord, se répètent constamment, chaque ride successive ayant une forme plus douce et plus unie que la précédente, jusqu'à ce que revienne le repos.

Remarquez encore les ombres qui s'allongent et s'élargissent à tout moment à mesure que le soleil descend à l'horizon; elles s'étendent au-dessus des clairs espaces verts ou jaunes qu'elles divisent en masses horizontales; voyez combien heureusement brillent les petits groupes de joncs aux fleurs pâles, et quelle valeur plus grande ils donnent aux ombres intenses des saules gris; ils séduisent l'œil et forcent l'attention lorsqu'il y a peut-être fort peu de chose autre qui soit attractif.

Combien brillante aussi est la lumière réfléchie par les surfaces luisantes des plantes aquatiques, telles que les sagittaires. De vifs éclats de lumière intense se projettent souvent par groupes ou par masses sur les reflets sombres qui se trouvent derrière.

Ne manquez jamais une occasion d'observer la valeur de ces

masses étendues de blanches fleurs de renoncules d'eau qu'accompagnent des herbes flottantes et des plantes marines d'un vert éclatant. Rappelez-vous comment feu M. Keeley Halswelle employait ces motifs.

Toutes ces choses nous donnent au moins un exemple des lignes horizontales qui ont une telle valeur qu'elles peuvent même changer les formes les plus opiniâtres. Cependant, les plus étonnants de tous sont peut-être les effets que donnent les roseaux dans les pays marécageux, depuis la fin de l'automne jusqu'à l'époque du printemps où une nouvelle génération de plantes succède à l'ancienne. Les tiges et les feuilles semblables à des lames sont alors brisées, abattues et tordues par les vents et les pluies, et les formes qu'elles prennent sont les choses les plus fascinatrices que présente la rivière; elles sont déchirées et fracassées, avec çà et là quelques tiges élevées qui restent encore debout : toute verdure a disparu, et, d'une couleur soit blanche, soit jaune, entremêlée d'un brun des plus intenses, elles donnent dans la plupart des positions la plus forte lumière de toute la scène. Elles sont des plus frappantes, lorsqu'on les voit dans un éclat brillant de soleil, qui contraste avec un fond d'arbres sans feuilles, de broussailles, et des masses épaisses de nuages pourpres chargés de pluie.

Les groupes de roseaux sont donc une chose dont il faut se souvenir, ils composent un tableau digne d'être reproduit; mais il faut bien prendre soin de se rappeler les valeurs relatives, ou bien on pourrait être surpris de constater combien hauts en ton sont réellement ces roseaux brisés.

Mais il y a, mélangés avec les joncs, de grandes pousses de saules, des rumex et des panais d'eau. Les ombelles gigantesques des panais d'eau et des espèces similaires ont été reproduites maintes fois par la peinture dans les avant-plans, où elles introduisent une lumière bienvenue parmi les verts foncés. Est-il nécessaire que nous rappelions à nos lecteurs une chose aussi connue que les dunes couvertes de chardons? Ces plantes sont toujours d'un emploi utile ; leurs formes vigoureuses mais irrégulières donnent souvent de la variété où il n'y aurait autrement qu'une monotonie désespérante, et leurs fleurs, pâles en couleur, viennent très claires au soleil ; au moment où se forment les

graines, les amas de duvet soyeux sont tellement rapprochés les uns des autres qu'ils forment une sorte de chemin sinueux ou des masses étendues d'un délicieux gris argentin.

Nous avons observé un effet de cette espèce, l'été passé, dans une plaine marécageuse du comté de Sussex où les chardons étaient abondants ; il y avait, pour ainsi dire, une récolte phénoménale de semences. Vue à une certaine distance, toute la surface semblait être enveloppée dans une couche de brume épaisse, avec çà et là quelques masses sombres de bruyères et d'herbes dorées qui se projetaient.

Il eût été difficile d'imaginer un contraste plus brillant, et au loin, à l'horizon, le duvet gris du chardon et les joncs, l'oseille rouge et les longues herbes formaient lignes sur lignes se dégradant doucement dans le lointain brumeux d'un jour étouffant.

Le lendemain, nous nous rendîmes avec notre appareil vers cet endroit ; nous avions grand espoir de faire quelque chose de ce délicieux paysage, mais, à notre arrivée, le changement qui s'était produit était étonnant. Le vent et la pluie avaient fait leur œuvre pendant la nuit, et tout ce voile délicieux de duvet de chardon avait disparu ; il ne restait que quelques têtes et encore étaient-elles languissantes et salies par la boue.

Il faut cueillir les boutons de rose quand on le peut. Ce petit incident peut utilement servir de leçon ; tout au moins, c'est un exemple de ce que, dans un paysage, combien tout peut dépendre du temps exact du jour et des conditions atmosphériques, et combien les effets de ces deux facteurs sur la vie des plantes sont abondants.

Le pays qui entoure le village est agréablement varié par les groupes de joncs d'un brun vert qui croissent avec une remarquable rapidité, et ils deviennent dix fois plus importants lorsqu'on les voit *contre* la lumière, de sorte que leurs groupes noirâtres peuvent être opposés à la lumière vive qui est par delà.

Dans les clairièrés des forêts, les fougères dans toute leur splendeur de l'été sont des choses difficiles à rendre ; leurs surfaces qui réfléchissent la lumière viennent si claires qu'elles sont difficiles à traiter ; en outre, lorsqu'elles ne sont pas en mouvement, elles manquent de variété. Mais en hiver ou tout au commencement

du printemps, le tapis de feuillage desséché, parsemé d'étranges tiges irrégulières et de branches qui poussent, forme d'agréables espaces de lumière et d'ombre parmi les troncs d'arbres éparpillés, et çà et là une mare d'eau stagnante réfléchit les arbres au-delà de l'ombre et du reflet du talus noir d'un sol tourbeux.

Chaque région a sa flore caractéristique et chacune mérite une étude; il est probable que chaque scène se présente plus avantageusement à une période donnée de l'année que nous devons essayer de découvrir.

Le paysagiste n'a pas à s'occuper de reproduire les fleurs pour elles-mêmes, mais il ne peut pas manquer l'effet général qu'elles produisent par leur présence. Les marais, avec leur parure d'asters ou de statices, ne sont pas les mêmes quand ces fleurs n'y sont pas. Il se trouve des propriétaires des terres voisines qui enlèvent tous les ans les joncs des ruisseaux; c'est une chose que les amateurs de pittoresque auront de la peine à approuver; le petit espace de terre humide et spongieuse au centre de la prairie est indiqué par l'amas de fleurs blanches ou lilas pâle des cardamines ou des ciguës, semblables à une légère couche de neige douce et blanche au sein du gazon.

Les arbres et les arbrisseaux qui fleurissent, comme les pommiers et les aubépines, peuvent être évités, avec quelque raison peut-être; pour quelque motif que ce soit, ils ne semblent pas bien convenir à la photographie; tout au moins, nous les avons vus très rarement rendus avec succès.

Le sujet qui nous occupe pourrait s'étendre encore bien davantage; nous ne pouvons qu'espérer avoir dit assez pour en indiquer l'importance et peut-être pour avoir fait naître la résolution d'étudier intimement et constamment les objets peu importants qui doivent composer nos tableaux.

Et maintenant, nous demandons à nos lecteurs de détourner leur attention pendant quelque temps des eaux et des chemins défoncés par les ornières, des prairies herbeuses et de la végétation luxuriante des herbes et des joncs, pour la reporter sur les plus nobles objets qui existent à la surface de la terre. Nous voulons parler des arbres.

Quelqu'un a insisté pour les appeler les choses les plus nobles

et les plus grandes qui existent sur la terre, en faisant remarquer que les rochers et les montagnes font partie *de* la terre plutôt qu'existent *sur* elle. Ces formes végétales que, en raison de leur grandeur, nous classons généralement sous le nom d'arbres, peuvent donc occuper à juste titre la première position.

Les arbres, en général, ne sont pas choses faciles à traiter en photographie, et cela provient d'une variété de causes que nous essaierons de déterminer.

CHAPITRE VIII.

DU TRAITEMENT DES ARBRES DANS LE PAYSAGE.

Considérons maintenant les arbres. Comme moyen d'expression, dans neuf paysages sur dix, combien ils sont importants, mais cependant combien de fois ils sont rarement compris, rarement rendus correctement, bien que toute leur beauté ait été indiquée !

Il faudrait presque un chapitre particulier pour traiter chacun des plus beaux aspects de chaque espèce d'arbre, de sorte que, dans notre étude, nous ne pouvons espérer que signaler quelques-unes des erreurs les plus grossières que l'on rencontre et indiquer la manière de les corriger.

C'est ici, pour la première fois dans nos causeries sur la photographie en plein air, que nous sommes amenés involontairement à parler de la question de la mise au point, et bien que nous eussions voulu éviter un sujet sur lequel il y a eu, dans ces derniers temps, tant de controverses, cependant, quand il s'agit du traitement photographique des arbres dans le paysage, nous ne pouvons pas, en conscience, dédaigner les conséquences sérieuses que peut avoir un emploi inconsidéré de l'objectif lorsqu'il s'agit de représenter des arbres selon qu'ils ont leur feuillage ou bien qu'ils sont dans la période de dénudement de l'hiver.

En premier lieu, donc, rappelons-nous qu'un arbre dans un sujet de paysage doit être considéré comme un arbre et non comme un développement phénoménal de la vie des plantes; la masse de

feuillage a de l'importance dans le tableau comme *tout,* et non pas comme une accumulation de petites feuilles et de petites branches.

L'orme ne donne plus à l'esprit la sensation de sa majesté, ou le chêne l'impression de sa force et de sa grandeur, si nous nous mettons à examiner les détails des parties qui les composent ; si l'on prend la chose au point de vue optique seul, il n'y a qu'une vision anormale qui puisse discerner et séparer les feuilles d'un arbre à une très petite distance ou les pointes d'un gazon dans un espace donné d'une prairie.

Ceci étant le cas, il est nécessaire que le photographe considère les arbres de la même manière. Si l'on désire que le spectateur puisse déterminer l'espèce d'arbre — frêne ou chêne, saule ou tilleul, — il suffira, dans la plupart des cas, de la configuration générale de l'arbre, et la délinéation exacte des feuilles sur chaque brindille ne la donnera guère mieux. De plus, la beauté d'un arbre, en son feuillage de plein été, réside dans les masses de lumière et d'ombre qui contrastent entre elles selon que la lumière tombe ou passe sur chaque branche qui se projette en avant ou en arrière.

Dans le dénudement de l'hiver, ce n'est pas le dessin délicat de chaque branche séparée, semblable à des veines, mais les ramifications gracieuses des branches principales qui, en se subdivisant à leurs extrémités, donnent un contour général à la forme de l'arbre, lequel, en réalité, n'a pas de contour.

Nous pouvons en déduire, sans idée préconçue, que, dans presque toutes les positions, il vaut mieux traiter les arbres d'une façon large, à peu près comme ce que l'on obtient en laissant venir les arbres dans le plan de l'objectif, qui n'est pas mis des plus exactement au foyer.

Viennent ensuite les questions de position et de couleur ou de ton. En thèse générale, il ne suffit pas qu'un arbre solitaire ou qu'un groupe d'arbres forment par eux-mêmes l'ensemble du tableau, c'est-à-dire, naturellement, en supposant que l'on ait l'intention de faire un tableau qui soit la représentation artistique de la nature, et tout ce que nous avons écrit jusqu'ici est basé sur cette présomption. Une *Étude de Chêne* ou *les Hêtres à*

Burnham font vraisemblablement supposer un sujet, mais on doit remarquer que, dans ce cas, l'intention du photographe se décèle immédiatement. Il a eu en vue de produire une représentation exacte de cette scène ou de cet objet donné, pris peut-être du point de vue le plus agréable; mais, quelque jugement que l'on ait apporté au choix de l'aspect et des conditions de la lumière, il est difficile, dans le résultat, d'éviter une vue purement topographique ou la simple délinéation d'un fait physique. Il peut arriver que nous ayons une scène de la forêt caractérisée principalement par les troncs gigantesques et les branches inférieures, qui s'étendent au loin, d'antiques hêtres; çà et là, des masses, aux formes étranges et tortueuses, sortent de la terre molle et y rentrent, pareilles à ces sauriens préhistoriques qui se vautrent dans leur boue fangeuse.

Et quand tout cela a été accompli, quelle est la remarque que l'on entend si souvent tout d'abord : « C'est tout à fait comme telle ou telle clairière, à Burnham ou à Epping. »

C'est la singularité, le caractère unique et phénoménal, qui a poussé généralement le photographe à donner cette représentation de la nature; d'où il suit que le spectateur remarque le développement bizarre des arbres plutôt que le sentiment de silence et d'ombre fraîche que doit donner la solitude de la forêt.

On sentira également que tel est le cas lorsqu'un arbre solitaire accaparera la plus grande partie de l'espace sur notre plaque dans des paysages d'un différent caractère, et quelle que puisse être la poésie contenue dans le tableau, elle est anéantie par l'attention qui sera attirée sur le beau développement, la forme étrange ou les proportions symétriques de l'arbre, suivant le cas.

Nous inclinons à affirmer que, aussi beaux que puissent être les arbres comme sujets de contemplation, cependant la force de leur beauté pour l'artiste dépend de ce qui les entoure et des circonstances avoisinantes tout autant que de leur configuration individuelle.

Nos arbres dans les paysages doivent donc être admis dans le champ de notre objectif, mais ils doivent être placés de telle façon qu'ils concourent à la composition tout entière, probablement parce qu'ils fournissent l'occasion de produire un contraste, ou

bien parce que leurs belles lumières et leurs ombres indiquent si bien l'éclat du soleil, mais ni dans l'un ni dans l'autre de ces cas, il ne faut les rechercher pour leur valeur intrinsèque et leur intérêt spécifique propre.

Nous avons indiqué que la beauté des arbres dépend de ce qui les environne. Si nous entrons dans cet ordre d'idées, nous trouverons que l'accompagnement essentiel des arbres dans la nature, c'est le ciel et l'air qui les entourent, et même, en regardant la scène, quoique les arbres soient trop rapprochés ou trop élevés pour qu'on puisse les embrasser d'un coup d'œil, tout le temps nous sentons mentalement que les sommets des arbres sont au-dessus de nous, et nous savons qu'une modification très légère dans la direction de notre regard nous permettrait de voir les plus hautes branches se profilant sur le ciel.

Trop souvent, cependant, dans nos photographies, si les arbres ne sont pas entièrement compris dans le champ de notre objectif, nous ressentons l'effet désagréable de quelque chose de coupé, et les bords de notre tableau semblent circonscrire la scène d'une manière arbitraire. Le spectateur semble plutôt regarder par la fenêtre que se trouver à l'extérieur.

C'est pour cette raison que nous conseillons de disposer l'appareil de telle manière que les arbres se trouvent en entier dans le tableau, et ceci, non seulement pour les raisons que nous venons d'indiquer, mais également parce que l'arbre qui est trop grand pour être reproduit en entier sera probablement très rapproché et, s'il en est ainsi, malgré toutes les précautions prises en employant une plaque, une pose et un développement appropriés, les feuillages ou les branches très proches donneront souvent en photographie une relation fausse ou un ton faux et viendront beaucoup plus noirs et plus solides que l'impression donnée à l'œil par la nature.

Nous aurions de cette manière une masse profonde, épaisse, s'étendant jusqu'aux limites supérieures et latérales du tableau, qui, en raison du contraste violent ainsi produit, arrêterait l'œil et anéantirait l'intérêt de toute autre partie de la composition, tout en affectant péniblement l'œil précisément par ce sentiment de confinement que nous nous efforçons d'éviter davantage.

Pl. VI.



Pl. VI.



Pl. VII.



Il y a naturellement de notables exceptions à ce que nous venons de dire; il est des circonstances qui font que l'on ne peut éviter de ne reproduire qu'une partie limitée des arbres, mais les conditions doivent être comprises convenablement et toute la composition doit être déterminée avec le soin le plus grand et le jugement le plus sûr.

Des conditions exceptionnelles de cette espèce peuvent exister lorsqu'il y a dans l'avant-plan du tableau une attraction absorbante et complètement locale, comme cela peut arriver quelquefois pour des choses rapprochées, telles que des personnages, des bateaux, un pont, ou même des combinaisons très remarquables de joncs ou de fleurs, ou de rochers et d'eau, parfois même de l'eau qui s'écoule sous les tiges courbées de grandes plantes aquatiques, en scintillant dans des fonds rocheux, et des touffes de fleurs brillantes qui contrastent avec le feuillage sombre qui ensevelit le tout; mais cette attraction semble, à nous tout au moins, être plutôt du domaine du poète qui se plaît dans l'heureuse solitude, du peintre plutôt que de celui du photographe, parce que celui-ci est fatalement l'esclave de limitations qu'il ne peut vaincre. Ces coins ombreux, situés aux bords de la rivière ou bien sous les taillis, ne peuvent que rarement être favorables pour le photographe. Et même, sans parler de l'impression de renfermé qu'ils donnent, ils sont hérissés de difficultés techniques.

La lumière, l'atmosphère et l'horizon peuvent être très bien indiqués par la photographie; c'est pourquoi il y a pour nous plus de chance, plus de tentation du côté du paysage découvert.

Nous avons essayé, au moyen de croquis, de décrire plus exactement ce que nous voulons dire.

Dans le premier de ces croquis (*Pl. VI*), bien que l'œil soit attiré naturellement vers les objets centraux de la composition, il ressent cependant une sorte d'oppression que lui donne la marge supérieure du tableau.

C'est un sentiment que l'on n'éprouve pas dans l'arrangement du second croquis (*Pl. VII*).

Lorsqu'un arbre forme un objet proéminent, on sent encore la nécessité de le comprendre tout entier entre les marges du tableau plutôt que d'en retrancher une partie; surtout quand il s'agit de

sites, tels que des prairies avec des bouquets d'arbres, la lisière d'un bois ou les sujets au bord de la rivière; dans ce cas seulement, c'est la marge latérale du tableau, au lieu de la marge supérieure, qui peut couper une partie de l'arbre.

C'est ainsi que nous trouvons un lointain agréable et un avant-plan immédiatement voisin de grands arbres, et, dans le but d'ajouter au tableau quelque trait important, vigoureux, nous sommes tenté de prendre une partie des arbres d'un côté; ceux-ci, cependant, étant trop grands, ou bien notre désir étant d'avoir autant de lointain que possible, il en résulte qu'une masse intense de feuillage s'avance vers la marge latérale, et nous éprouvons le même sentiment que lorsque la marge de notre tableau coupe le sommet des arbres.

Il est certain qu'il serait préférable de rejeter les arbres en dehors du champ de l'objectif et de nous contenter du lointain et de la plaine seule, ou bien de sacrifier celle-ci et de confiner notre attention aux arbres seulement.

Ce n'est pas une question d'équilibre que d'avoir un objet bien visible d'un côté et de n'avoir rien pour le compenser de l'autre côté; il faut se garder bien davantage encore de faire sentir les marges du tableau, et, par ce fait, de les rendre fastidieuses.

Peut-être, dans le but d'éviter ce défaut, pourrons-nous introduire une figure ou un animal dans une position telle que cela détourne l'intérêt du côté où sont les arbres; en agissant ainsi, nous appliquerons les lois de l'équilibre qui, d'après ce que nous avons lu quelque part, sont si importantes dans toutes les compositions picturales.

Cependant, nous désirons mettre nos lecteurs en garde contre cette méthode de tourner la difficulté, parce qu'une pratique aussi nettement conventionnelle produit souvent plus de mal que de bien, et si la nécessité de l'équilibre s'impose assez violemment, assez irrésistiblement dans le sujet pour rendre inévitable l'emploi de ces moyens, ce n'est que grâce à l'adresse la plus consommée que nous pouvons espérer réussir; il est plus certain d'abandonner le sujet, soit qu'il ne convienne pas à la photographie, soit qu'il demande un peu plus de réflexion, lorsqu'on en aura mieux le temps.

Nous espérons avoir à dire bientôt quelque chose au sujet de cette loi de l'équilibre; nous n'y avons fait allusion que parce que nous voulions empêcher nos lecteurs de se fier à cette loi pour convertir un sujet mauvais ou impossible en un bon.

Il ne nous manquera pas d'éléments ni de sujets si nous les cherchons bien. La nature renferme assez de choses dans un rayon de quelques centaines de mètres, pour que nous n'ayons qu'à regretter fort peu tel ou tel groupe d'arbres, parce qu'ils ne se prêtent pas à ce que nous en attendons.

Dans l'ordre d'idées des remarques que nous venons de faire, nous n'avons pas cru nécessaire de parler de l'emploi d'un objectif grand angle, qui permettrait de comprendre tout un sujet qui serait trop grand pour un autre objectif. Il est reconnu et admis si généralement que les avantages d'un objectif à plus court foyer, lorsqu'il s'agit d'une œuvre artistique, sont tellement annihilés par ses défauts, que nous n'avons pas cru nécessaire d'y faire allusion.

En règle générale, et d'après nos souvenirs, pour la plupart des paysages découverts, c'est-à-dire dans les pays de prairies ou de marais, dans lesquels les arbres sont les choses principales dont l'effet n'est pas amoindri par la grande hauteur et le volume considérable des collines, des montagnes et des rochers, nous éprouvons ce sentiment qu'il est recommandable de donner aux arbres l'importance principale ou bien de les mettre à un rang inférieur.

Cela revient à dire que si le groupe d'arbres est suffisamment pittoresque, il faut que les arbres eux-mêmes forment le motif du tableau, avec tout juste ce qu'il faut de ciel et d'avant-plan pour montrer que ces arbres n'ont pas été découpés à dessein dans tout ce qui les entoure, mais qu'ils forment un coin agréable de toutes les choses plaisantes à l'œil que peuvent contenir cette prairie, ces marais ou cette allée. Alors même que les surfaces plates composées de gazon, de joncs épais, qui mènent des grands chaumes ou des roches situées à nos pieds à l'endroit où les larges masses des arbres sortent du sol et forment d'épaisses lignes d'ombre à l'entour de leur base, alors même que cet avant-plan peut constituer l'intérêt principal, il conviendra encore que les arbres aient une importance et que l'on sente bien leur pré-

sence; de cette manière, nous éviterons de faire insignifiant et mesquin.

Si, d'autre part, les arbres de notre paysage ne sont qu'incidents, si l'intérêt principal réside dans quelque autre chose, il vaudra mieux qu'ils ne soient pas encombrants, qu'ils fassent penser dans le lointain à une autre scène étrangère à la scène principale.

Nous avons déjà fait remarquer combien il est difficile, lorsque les arbres ont leur feuillage d'été, de rendre en relation correcte ce qui concerne la couleur ou le ton, combien les verts intenses sont trop souvent travestis en noirs intenses. L'emploi des plaques orthochromatiques et le choix de l'éclairage le plus favorable peuvent atténuer ce défaut dans une certaine mesure, mais sans résoudre complètement la difficulté.

Il y a généralement une tendance malheureuse à la solidité et à la lourdeur qu'il est difficile de vaincre, par exemple, lorsqu'une masse d'arbres en plein feuillage se mélange tellement avec une autre que nous n'avons qu'une surface foncée non interrompue qui, lorsqu'on la voit représentée en monochrome dans la photographie, perd à peu près toute sa beauté et semble n'être qu'une barrière solide qui traverse tout le tableau, ou bien, de même, lorsque les arbres sont relativement rapprochés et séparés, de manière que nous puissions quelque peu en apprécier les formes; c'est pourquoi l'artiste ou le photographe qui a observé et mis à profit son expérience antérieure sait qu'il ne doit pas trop se laisser influencer par l'admiration que lui inspire toute la beauté de la structure d'une masse de feuilles pressées les unes contre les autres.

En automne, en hiver, au commencement du printemps, lorsque les feuilles n'ont pas encore poussé ou bien lorsqu'elles sont clairsemées, elles se présentent mieux et, à ce moment, à travers les branches dénudées, nous apercevrons le pignon d'une chaumière, de telle sorte que, dans la plupart des cas, bien que nous aimions les arbres pour leur beauté feuillue et pour l'étonnante et vibrante musique que font les branches agitées par le vent, nous préférons cependant les reproduire à une époque moins agréable, lorsque la parure de l'été a disparu et que se révèle la poésie de leurs

formes cachées, vides et décharnées, ou bien délicatement légères, suivant le cas.

Et cependant, combien il est inutile de dire de quelle manière les arbres conviennent au tableau, et comment ils doivent être évités! Tout peut être excellent et chaque aspect désirable, mais un conseil, une suggestion peut avoir eu son utilité et éveillé la pensée et la réflexion.

Il ne nous reste plus de place pour parler des diverses conditions des arbres, tels que nous les rencontrons dans la nature, comment certains prennent des formes étranges, contorsionnées sous l'influence du vent et de l'orage, comment ils poussent, comme s'ils étaient toujours tourmentés par la tempête, tandis que d'autres, fendus et flétris, semblent, même par les plus beaux jours, un témoignage de ruine et de désolation.

Ces arbres sont principalement intéressants, au point de vue vue physique, parce qu'ils sont curieux et exceptionnels.

Et cependant, ces formes étranges, bizarres, peuvent nous servir, mais avec quel soin, avec quelle vénération même, nous devons les traiter!

Et combien semble toujours exagéré dans une photographie le contraste sévère que donne avec l'herbe des champs le tronc foncé des arbres qui croissent verticalement! Il semble toujours nécessaire que quelque végétation recouvre ce tronc au point même où il commence.

Et ensuite, l'éclairage des arbres pouvant former un volume et constituer l'étude de plusieurs années, il faut bien, que tout cela et d'autres choses encore soient laissés de côté, pour le moment, tout au moins.

CHAPITRE IX.

DU TRAITEMENT DES LOINTAINS DANS LE PAYSAGE.

Parmi les choses que l'on suppose généralement devoir être impossibles à rendre avec vérité au moyen de la photographie, il n'est pas de cause aussi fréquente de regret et de désappointement que ces objets, ou cette partie de la scène, qui, étant plus ou moins éloignés du point de vue, sont compris sous le terme significatif de *lointains*. Dans bien des cas, le lointain est cependant la partie la plus charmante du paysage, et pourtant, quand on regarde ce même lointain sur le verre dépoli, il semble s'être amoindri au point d'être insignifiant, et l'on abandonne le paysage avec un sentiment voisin du désespoir.

C'est ce que l'on ressent le plus souvent et le plus vivement dans les pays plats, dans les prairies, où le lointain ne se compose pas d'objets très remarquables ou très proéminents, tels que des pics de montagnes ou d'âpres chaînes de collines.

Des groupes d'arbres et des masses de feuillage, des versants de montagnes moins abrupts, qui se fondent doucement les uns derrière les autres, avec çà et là un arbre solitaire ou détaché qui s'élève un peu plus haut que le restant contre le ciel, peuvent former une terminaison très agréable aux divers plans d'une grande étendue de prairies qui vont en diminuant, soit à cause de la forme que prend cette limite, soit à cause des gris et des pourpres constamment variés que lui donne la lumière ou l'ombre toujours changeante du ciel.

Cela n'occupe pas beaucoup de place, ce n'est pas une bien grande chose comme élévation, cela ne comprend rien de grand, de vigoureux ou de remarquable, mais cela peut suffire pour compléter ou même pour faire le tableau et pour lui être tout à fait indispensable. Cependant, dans la chambre noire, cela se rapetisse jusqu'à n'être plus qu'une simple ligne bleue que l'on sent immédiatement devoir être perdue dans le tableau.

Il en résulte que ces sujets sont souvent écartés et considérés comme étant au delà de ce que l'on peut réussir au moyen de la photographie.

Nous croyons que la plupart de nos lecteurs, qui ont beaucoup pratiqué la photographie en plein air, auront observé le fait que nous venons de signaler; ils n'en ont peut-être pas recherché la cause, ou bien, sans y réfléchir mûrement, ils l'auront attribué à un des défauts inhérents à l'objectif.

Il ne sera pas inutile d'essayer de déterminer si cette erreur (à supposer qu'il y en ait une) n'est pas plus apparente que réelle et aussi de rechercher pourquoi nous sentons l'impuissance de l'instrument à reproduire les lointains; il faudra même, si cela est possible, trouver une solution plus heureuse, plus satisfaisante pour cette partie spéciale du paysage.

En premier lieu, on semble croire généralement (c'est du moins l'avis de la plupart des opérateurs) que l'objectif à court foyer ou à grand angle exagère l'avant-plan par rapport au restant, et qu'il diminue le lointain, ou, en d'autres termes, qu'il *exagère la perspective* du paysage. On croit également qu'un objectif d'un foyer plus long et d'un angle plus petit, du type que l'on nomme *rapide rectilinéaire* ou bien *objectif simple à paysages,* a la faculté de rendre plus grands les objets éloignés, et pour l'œil, par conséquent, de les mettre naturellement mieux en rapport avec le restant du paysage. Il suffira d'une simple expérience pour démontrer la fausseté de cette idée.

D'un même point donné, faisons deux négatifs, l'un avec un objectif grand angle de 12^{cm} de foyer, par exemple, et l'autre avec un objectif rectilinéaire rapide d'un foyer double de celui du précédent.

Dans le premier cas, nous aurons comme résultat à peu près ce

que donne la *Pl. VIII*, dans lequel le lointain est tellement petit qu'il perd toute sa valeur, tandis que les herbes et autres objets de l'avant-plan semblent si gigantesques qu'ils ne paraissent pas naturels.

Dans le second cas, nous trouverons que notre objectif a embrassé un champ bien plus limité; il donnera à peu près le résultat de la *Pl. IX*.

Si les deux plaques n'étaient pas comparées minutieusement, ou bien si les négatifs reproduisaient des paysages différents, et qu'une comparaison exacte fût difficile par ce fait, l'impression que nous en ressentirions, la conclusion que nous en tirerions, c'est que notre objectif à court foyer a le défaut de rapetisser le lointain et d'exagérer l'avant-plan de manière à ne pouvoir produire un tableau agréable.

Nous avons supposé que les deux négatifs ont été pris du même point, mais, dans le *premier* cas, nous nous sommes servi d'un objectif à court foyer, c'est-à-dire qui a permis à notre plaque d'être beaucoup plus rapprochée de l'ouverture au travers de laquelle la vue se transmet; il s'ensuit que nous avons embrassé une plus grande partie du paysage, et, comme conséquence inévitable, cette partie de la scène qui seule est comprise dans la *seconde* plaque est représentée sur la *première* à une *échelle beaucoup plus petite*.

Les proportions *relatives* de chaque partie de la *Pl. IX* sont scrupuleusement observées dans la *Pl. VIII*, mais toutes les parties sont plus petites. C'est ce que l'on pourrait vérifier en coupant de la *Pl. VIII* exactement cette partie de la vue qui est comprise dans la *Pl. IX* et en l'agrandissant au même format; nous trouverions alors que la proportion de l'avant-plan par rapport au lointain est la même.

Mais, outre ce résultat de reproduire le même lointain à une échelle plus petite et d'en comprendre une plus grande partie, de gauche à droite, notre objectif à court foyer aura embrassé également une superficie beaucoup plus grande : verticalement, beaucoup plus de ciel, ce qui n'est pas un tort, et également une grande partie d'avant-plan, ce qui est probablement la cause principale de son erreur apparente et de son caractère choquant.

Dans le même négatif, où notre lointain sera représenté à une

Pl. VIII.

A. Horsley Hinton

A. FERNIQUE. PH. SC.

Pl. IX.



échelle très réduite, nous aurons également l'avant-plan presque à nos pieds, de sorte qu'une simple touffe de gazon ou d'herbe pourra être aussi grande que des centaines de mètres carrés de prairie ou de bois.

Relativement à la *scène tout entière* comprise dans le négatif, le lointain est nécessairement beaucoup plus petit, mais pas relativement *aux objets individuels*. D'où il résulte que plus l'ouverture est éloignée de la plaque (c'est-à-dire plus grande est la longueur focale de l'objectif), plus petite sera la superficie de paysage comprise et, par conséquent, plus grands seront les objets éloignés par rapport au tout.

Par exemple, si l'on se trouve dans la vallée, à un kilomètre environ du pied d'une grande montagne, il semblera à l'œil que celle-ci occupe verticalement le tiers du paysage, et cependant, sur un négatif 18×24, on trouvera que la montagne n'a environ que 4^{cm} de hauteur.

Coupons l'épreuve 18×24 et réduisons-la à 13×11. Si l'impression visuelle et mentale de la scène est correcte, l'épreuve réduite devrait rendre la vue d'une manière satisfaisante, et, si l'on considère comme désirable, comme essentiel, d'employer toute la surface de la plaque 18×24, il faudra alors faire usage d'un objectif d'une longueur de foyer telle qu'il embrassera la même quantité de sujet que celle contenue dans l'épreuve réduite à 13×11.

Nous avons déjà dit beaucoup plus que nous ne l'aurions désiré au sujet du côté optique ou physique de la question, parce que, pour ces détails-là, nous devons demander à nos lecteurs de se reporter aux ouvrages qui ont trait expressément à la technologie de l'appareil que nous employons.

Mais, d'après ce qui précède, on verra que, pour autant qu'il s'agisse de la précision scientifique du rendu du lointain, ce n'est qu'une question de longueur de foyer, ou bien l'inclusion ou l'exclusion de certaines choses dont la présence dérange l'impression des proportions relatives. Outre cette précision scientifique, il y a encore un autre facteur dans le rendu de la distance dont il faut tenir compte et qui n'est pas facile à expliquer : c'est-à-dire que, lorsque nous regardons la montagne dont il a été question, notre esprit est fortement impressionné par le sentiment de l'élévation de

cette montagne, sa magnificence, sa grandeur imposante, de telle sorte que l'impression qui reste dans notre esprit serait fort loin probablement de coïncider avec la scène réfléchie dans un miroir.

Il en est de même en traversant un pays plat; l'œil peut être attiré par un lointain bleu qu'il aperçoit au delà de la dernière rangée de haies; parmi toutes les merveilleuses gradations de gris et de bleu, nous suivons le cours sinueux d'un ruisseau éloigné, brillant comme de la soie au travers des marais; parmi des bouquets d'arbres foncés, quelques points de rouge et de blanc, pas très clairs ni très distincts, sont les chaumières et les fermes qui bordent un champ de gazon uni; presque perdus parfois dans l'ombre, de grands arbres croissent, pourpres et noirs sous l'ombre d'un nuage qui passe; chaque champ, divisé par les haies, varie de teintes, jaunes, brunes et vertes, toutes cependant enveloppées du bleu délicieux de l'atmosphère qui enlève à chaque chose sa couleur précise et enveloppe graduellement les régions encore plus éloignées dans un voile mystérieux que la vue ne peut pénétrer.

L'esprit aime à contempler tout cela et l'œil en est fasciné; l'admiration que l'on ressent pour cette échappée de lointain écrase, pendant quelque temps, les attractions du restant de la scène. Cependant, si nous en revenons aux faits et aux mesures exactes, nous pourrons trouver que la profondeur de ce lointain, prise de la ligne d'horizon la plus extrême à ce point où le paysage plus rapproché la coupe, n'est pas plus grande, peut-être même pas aussi grande, que la profondeur de cette haie d'aubépine et de broussailles qui nous sépare du champ voisin et que nous franchissons par la plus commode des barrières en bois.

Cette partie de la scène sur laquelle l'esprit aime à s'arrêter, les sens l'exaltent au point de diminuer ou de supprimer tout le reste, et l'artiste peintre possède cette puissance d'exaltation à un degré bien plus grand que le photographe, lors même que ce dernier la posséderait le moins du monde.

Le peintre peut dessiner, dans son portrait, l'œil ou la tête un peu plus grands qu'ils ne le sont réellement, exagérer dans un paysage la hauteur d'une montagne, et donner de cette manière plus d'importance aux choses qui semblent à l'esprit plus grandes que l'œil ne les voit.

Dans quelle proportion l'impuissance du photographe à agir de même est-elle compensée par la faculté et la rapidité d'exécution qui caractérise si particulièrement son art? Il ne peut entrer dans nos vues de discuter ici cette question; mais cette partie de notre sujet nous conduit à rechercher si, après tout, la plupart des désappointements que nous éprouvons dans le rendu des lointains ne provient pas autant de notre manque de connaissance de ce qui est le plus beau et le plus digne d'être reproduit dans les lointains de la nature, comme pour ainsi dire d'une incapacité de les rendre comme nous le désirons, tout autant de ce que nous n'avons pas appris à apprécier ce qui est en notre pouvoir, comme de toute limitation, plus ou moins imaginaire, que nous nous sommes habitués à accepter parmi les défauts de la photographie.

C'est une culture insuffisante des perceptions qui a barré la route au progrès artistique chez les photographes, et cette constatation n'est nulle part plus évidente que dans le traitement des paysages où l'on peut faire figurer une scène très éloignée.

Nous croyons que le lointain que l'on peut désirer au point de vue pictural n'est pas cet immense panorama que l'on aperçoit du haut des tours ou des montagnes. Cette vue excite l'admiration, parce qu'elle semble s'étendre à nos pieds comme une immense carte, mais la plus forte émotion qu'elle suscite est une sorte d'étonnement, provoqué par son étendue, et les sensations de plaisir que nous pouvons éprouver en cette circonstance ont leur origine plutôt dans l'étonnement que dans un sens esthétique. Il en est de même pour la beauté principale des horizons qui est inséparable de l'amoncellement de masses de grandes montagnes et de sommets qui s'élèvent vers les cieux les uns derrière les autres, et qui est la caractéristique des parties pittoresques les plus populaires de certains pays.

La puissance la plus extraordinaire du lointain dans le paysage, c'est qu'il provoque la sensation de l'immensité; l'imagination s'échappe au travers de l'échancrure de la haie pour errer au travers des lointaines montagnes bleues, non pas à cause des montagnes elles-mêmes, pas plus qu'à cause de leur couleur ou de toute autre particularité, mais à cause de leur au delà. C'est un sentiment d'indépendance, une sorte d'entraînement qui pousse

notre fantaisie à se détacher de ces choses qu'elle voit clairement et qu'elle comprend, pour se porter vers l'horizon lointain où les objets ne sont que soupçonnés et à moitié révélés. Et puis, il y a une si grande douceur dans cette ligne indistincte de l'horizon où le ciel rencontre la terre!

On observera mieux et surtout on ressentira mieux tout cela dans des pays plats, découverts, où, pendant des lieues, la terre, l'eau ou la végétation variée, suivant le cas, s'étendent indéfiniment sans que rien ou peu de chose vienne arrêter notre regard. Et cependant, pour la moyenne des gens qui n'y ont jamais pensé, l'idée qu'il peut y avoir une beauté quelconque dans les lointains d'un pays plat, serait considérée comme presque ridicule; il est très probable même que l'artiste qui débute ne le comprendra pas complètement au premier abord. Cela provient principalement de ce que l'œil et le goût qui n'ont pas été éduqués recherchent quelque chose de frappant et d'attrayant qui fera immédiatement appel aux sens et leur causera une impression.

L'expérience cependant nous enseigne que les impressions immédiates sont moins durables, au point de vue du plaisir, que celles qui dérivent d'une contemplation et d'une étude plus prolongées.

Il en résulte que nous trouverons que, pour les lointains tranquilles que l'on rencontre dans les pays plats, plus nous leur aurons consacré d'attention et plus souvent nous les aurons remarqués avec soin, plus grand sera le charme que nous y découvrirons, plus nous observerons que ces lointains excitent l'admiration et même l'émotion.

En ce qui nous concerne, nous avons trouvé que c'est une de ces impressions subtiles et extrêmes dont la fascination ne semble jamais diminuer; plus le goût est cultivé pour apprécier et plus l'œil est éduqué pour observer ces beautés moins distinctes, moins révélées, non seulement plus notre prédilection grandit, mais aussi, comme il y a moins de choses auxquelles il faut s'accoutumer, moins il y a conséquemment de danger de se sentir lassé ou envahi par un sentiment de monotonie.

En traitant quelque peu longuement un sujet que beaucoup de personnes affirmeront n'être, après tout et surtout, qu'une ques-

tion de goût personnel, notre but a été d'écarter de l'esprit de nos lecteurs cette idée que le lointain, pour être agréable, satisfaisant, doit présenter certains objets bien marqués, de même que cette autre idée qu'un tableau n'est pas bon parce que la majeure partie de ce qui est intéressant est trop éloigné et par conséquent trop petit.

Il faut se rappeler surtout que la chose principale, la plus importante de notre lointain, ce n'est pas sa forme, son contour ou son caractère particulier, mais bien ce qui, étant reproduit par la photographie, doit donner immédiatement l'impression d'être éloigné ou au delà. Rappelons-nous que l'idée de lointain n'est nécessairement évoquée que par des objets qui sont petits, plus petits, qui vont en diminuant graduellement jusqu'à ce qu'ils deviennent invisibles. En s'approchant de l'horizon, le paysage paraît constamment fuir à cause de l'interposition de l'atmosphère, ce voile vaporeux impalpable, qui varie en toutes saisons, sous tous les climats, et qui se répand dans toutes choses ; de tout près, il est transparent, presque imperceptible, mais plus les objets sont éloignés, plus épais devient le milieu atmosphérique que l'œil doit pénétrer. C'est ainsi qu'il revêt les objets éloignés de ces teintes grises, bleues ou pourpres qui donnent au lointain une couleur et un contraste si charmants, en même temps que de la douceur et de la délicatesse.

Si, dans nos tableaux, nous n'apportons pas au rendu des lointains le souci le plus scrupuleux pour cette importante caractéristique, tout ce que nous avons pu réussir sous d'autres points de vue sera sans valeur et l'effet manquera de vérité.

Dans les simples figures géométriques, telles que les maisons et les constructions, la perspective peut en être indiquée par l'arrangement des lignes et des parties composantes, et ceci s'obtient, dans quelque mesure, au moyen d'objets tels que des haies ou des chemins qui ont plus ou moins une tendance vers les formes rectilignes ; mais, dans un paysage ordinaire, il se trouve des objets sans nombre qui varient de nature, de grandeur, de figure, de sorte que pour exprimer l'éloignement ou le lointain par le dessin, c'est-à-dire par des lignes seulement, on arriverait à un résultat aussi peu satisfaisant qu'incomplet ; mais, en outre de cette perspective linéaire,

nous avons la perspective aérienne ou l'expression des distances relatives par la suggestion de l'atmosphère, dont nous avons déjà parlé; de là dépend principalement, et peut-être avant toutes choses, une représentation de la nature qui sera correcte et conforme à la vérité.

D'après ce qui précède, nous voudrions que nos lecteurs apprissent que, après tout, peut-être la raison principale qui nous fait désirer qu'il y ait des objets éloignés dans notre tableau, c'est qu'ils nous fournissent l'occasion de rendre l'atmosphère, sous l'influence de laquelle chaque plan du paysage s'efface jusqu'à ce qu'il devienne indistinct.

Nulle part nous n'aurons mieux l'occasion d'étudier ces effets que dans un pays découvert, plus ou moins plat, où la vue n'est interrompue ni bornée par rien.

Nous avons essayé d'indiquer à nos lecteurs une autre voie dans le choix des sujets de tableaux, notamment que le but ne doit pas être uniquement la représentation de formes agréables et d'objets pittoresques; mais, en choisissant la scène, nous devons toujours avoir soin d'épier ces conditions de la nature, qui nous donneront l'occasion adéquate de représenter l'atmosphère. Pénétrés de cette idée, nous découvrirons souvent un intérêt et une beauté dans une scène que nous n'aurions autrement pas soupçonnée d'être pittoresque.

La présence de l'atmosphère visible étant admise comme une chose à rechercher dans la plupart des cas, si l'on veut obtenir un effet artistique, il en résulte que ces jours extraordinairement clairs, alors que le lointain paraît net, dur et si distinct qu'il semble se contredire lui-même en se rapprochant de nous, ces jours sont ceux que l'on ne doit pas désirer au point de vue photographique, pas plus que la lumière ardente et dure du soleil d'été à midi, qui dépouille la scène de toute idée d'atmosphère et de ton.

Lorsque le pays est plat, marécageux, lorsque, par des dégradations douces, il passe de la netteté de l'avant-plan, au travers des régions plus éloignées, jusqu'à la brume de l'horizon, bien que ce pays ne renferme rien de saillant ni d'important, il peut donner un bien meilleur tableau et produire, sur l'esprit cultivé tout au

moins, une impression plus durable que ne ferait le paysage le plus grand et le plus sauvage dans des conditions moins favorables.

L'étude de la perspective aérienne et du ton sont inséparables, si, en réalité, ces deux termes ne sont pas synonymes. Dans notre prochain chapitre, nous traiterons brièvement ce sujet du ton avant de passer à d'autres.

CHAPITRE X.

DU TON ET DE LA PERSPECTIVE AÉRIENNE.

Dans le chapitre précédent, nous avons parlé en passant du ton et de la perspective aérienne; nous allons consacrer un peu plus de temps à ces questions fort importantes.

Bien que, depuis que la photographie a été poussée dans une voie artistique, ces deux mots aient été souvent prononcés et discutés, il est probable que bon nombre de nos lecteurs en ignorent encore la réelle signification.

Malheureusement, chez les photographes, le mot « ton » est vraisemblablement très mal compris, puisqu'on l'emploie presque toujours généralement pour désigner la « couleur », lorsqu'il s'agit de ces procédés d'impression dans lesquels on modifie la couleur originale de l'épreuve par une action chimique subséquente, opération désignée sous le nom de *virage* [1].

Le terme « ton », cependant, a une bien plus grande importance dans le sens que lui attribue l'artiste peintre lorsqu'il l'emploie. De l'exactitude du ton dépendent la beauté et la fidélité d'un tableau. Si la tonalité est fausse, les arrangements les plus délicieux et le dessin le plus admirable seront sans effet; mais si les tons relatifs des diverses parties du tableau sont corrects, les sujets les plus

[1] La confusion est d'autant plus grande en anglais que le mot « tone » ou « ton » semble être associé intimement avec l'opération du virage appelée *Toning* en anglais. (*N. d. T.*)

simples peuvent s'élever au-dessus du lieu commun et s'imprégner de la poésie et du sentiment qui sont l'essence même de l'art.

Dans son excellent opuscule : *l'École naturaliste de peinture* (*The naturalistic School of painting*), M. Francis Bate nous donne la définition suivante :

« Le mot *ton* a pour signification la quantité de lumière reçue par les divers plans des divers objets ; et le « ton relatif », c'est la différence, en quantité, de lumière reçue par ces différents plans par rapport et par comparaison les uns aux autres. »

Le mot « ton » s'applique donc à l'ensemble du sujet ; le « ton relatif » s'applique lorsqu'on parle des parties que l'on compare. En d'autres termes, on veut dire l'éclairement (*lightness*) ou l'obscurcissement (*darkness*) des choses et la différence entre la lumière et l'ombre. La lumière et l'ombre ont une valeur relative l'une par rapport à l'autre, d'où il suit que certains peintres emploient, au lieu du terme « ton relatif », le mot « valeurs ».

Si la partie d'un objet située dans l'ombre est dix fois plus foncée que la partie éclairée, dans le tableau les tons relatifs de ces deux parties doivent donc être dans la proportion de valeur de 10 à 1 ; si le champ couvert de gazon vert est autant de fois plus foncé que le sentier poussiéreux qui le traverse, dans le tableau, par conséquent, les tons relatifs, c'est-à-dire l'éclairement du chemin et l'obscurcissement du vert du gazon, doivent être observés rigoureusement ; alors seulement nous pourrons dire que les tons relatifs sont correctement rendus.

On verra donc que le ton relatif dépendra de la quantité de lumière qui tombe sur la surface des choses, en leur donnant des degrés différents qui varient entre les extrêmes de forte lumière et d'ombre intense. Il y a cependant une autre circonstance qui aura une influence sur la valeur relative de la lumière des objets : c'est la présence d'une couche d'atmosphère qui s'interpose et que nous appelons brume ou brouillard selon le degré de son intensité.

Dans un paysage, la représentation de cette caractéristique donne l'impression du lointain ; c'est ce que l'on appelle la perspective aérienne. Mais si nous nous rappelons que la présence de cette brume dans l'atmosphère n'est perceptible qu'en proportion de ce que la lumière (et son intensité propre) la rend visible, il serait

difficile de l'étudier en la séparant de la question générale du ton.

On ne pourrait assez insister sur l'importance vitale d'une étude consciencieuse des tons et des valeurs dans la nature lorsqu'on veut faire de l'art pictural. C'est pourtant un sujet difficile à enseigner, à traiter par des exemples; la connaissance de ces valeurs dépend presque entièrement de l'observation constante de l'artiste, et nous ne pouvons que recommander à nos lecteurs le petit livre que nous venons de citer (1).

Mais, en poursuivant l'étude du ton dans son sens général, nous devons bien nous pénétrer de ce fait connu que la nature est excessivement lumineuse et que nos tableaux les plus brillants sont loin, bien loin, de s'approcher de la nature.

Dans nos tableaux (photographies), l'expression la plus intense de la lumière, c'est le papier blanc; mais, prenons une photographie et comparons la partie la plus blanche avec un morceau de chaux ou de papier blanc exposés au soleil; comparons ensuite ces objets avec le soleil qui étincelle sur les rides de l'eau ou sur la surface brillante ou humide des feuilles et des herbes.

On a déterminé scientifiquement que la lumière du soleil est plusieurs milliers de fois plus claire que le pigment blanc le plus pur; il en résulte que les artistes ont bien dû reconnaître qu'il est impossible d'imiter ou de retracer l'éclat lumineux du soleil, et qu'il faut se contenter de déployer une telle adresse que cela puisse *suggérer* en quelque sorte ce qui ne peut être dépeint.

Mais, si nous sommes limités dans ce sens, il n'en est pas de même en ce qui concerne les tons inférieurs de l'échelle de lumière; on en conclut que la règle la plus certaine sera de représenter les noirs des ombres les plus intenses correctement, les ombres voisines plus claires, et ainsi jusqu'au haut de l'échelle, jusqu'à ce que nous atteignions les limites naturelles au delà desquelles l'artiste est impuissant à atteindre. Par cette méthode, une partie de notre œuvre tout au moins sera exacte, et nous devrons bien nous contenter de ce succès relatif.

Cependant (constatation assez étrange), les plus grandes erreurs

---

(1) FRANCIS BATE, *The naturalistic School of painting*. Londres, W. Reeves, 185, Fleet street.

se sont commises précisément dans cette partie, précisément dans ces tons où le photographe devrait réussir. Les photographies sont presque toujours trop foncées; il n'y en a pas une sur mille qui, en représentant des ombres en plein air, n'aille trop bas dans l'échelle et qui, de cette manière, n'abaisse le ton de l'ensemble.

Si l'on prend une épreuve photographique moyenne d'un paysage à découvert, en plein soleil, si on la compare avec une scène de la nature dans des conditions similaires, que trouvera-t-on? Telles parties de lacs et de végétation basse, situées dans l'ombre, sont vert foncé ou gris, brun ou bleu. Si on lève le bras et si l'on oppose la manche d'un vêtement noir à ces parties plus foncées, on trouvera que celles-ci sont des masses de fois plus claires que le noir, et cependant, dans la photographie, elles sont souvent représentées par le noir de jais du dépôt de platine. Les ombres situées sous les touffes de plantes et d'herbes, à l'avant-plan, sont, dans la nature, bien loin du *noir,* qui est synonyme d'*absence totale de lumière.*

Les ombres les plus intenses dans la nature sont pleines de lumière; elles sont enveloppées d'une luminosité magique composée de nombreux tons différents, qui font honte à l'opacité solide de nos épreuves.

Sauf dans des cas fort rares de coloration locale, il n'existe pas de noir absolu dans le paysage, car, même dans le cas d'un bateau ou d'une grange, fraîchement peints en noir, leurs parois chargées de goudron reflètent tant de lumière à cause des objets environnants, des champs d'herbes, de l'eau et du ciel, qu'elles sont loin d'être noires et que, au contraire, elles sont remplies de gradations subtiles de gris. Qu'en advient-il pour les arbres, les haies, les talus ombreux et les réflexions tranquilles? Et comment cela est-il rendu dans les photographies?

Nous avons sous les yeux une belle photographie, très admirée, d'un bateau pêcheur, par exemple. Les voiles sombres, couleur de tan, sont si près d'être noires, qu'il sera difficile à la coque noire de venir plus noir, et, dans les rides de l'eau qui se succèdent dans son sillage, il y a des réflexions sombres parsemées de lignes dures et sèches et d'espaces d'une teinte d'ébène. Est-ce que cela est une représentation exacte de la transparence étonnante de la mer ou de

la rivière, ou bien de la lumière étrange qui est réfléchie sur les parois du bateau et les plis des voiles qui se gonflent?

Nous trouverons bien pis encore dans un tableau qui représente un coin de notre marais favori. Les creux qui se sont produits lentement dans les bords en talus, les replis étroits dans les longues rangées de joncs que traverse le soleil, les petites mares dans la boue molle sous l'ombrage des larges feuilles de bardane, tout cela est photographié en *noir,* comme si le paysage tout entier n'était pas rempli du rayonnement pénétrant du soleil.

M. Francis Bate nous en donne une explication très simple. Naturellement il parle de peinture, mais nous pouvons faire nôtre sa leçon. Il dit : « Il fait toujours plus clair en plein air que dans la chambre la plus claire. Si de l'intérieur d'une chambre nous regardons à travers la fenêtre, tout est lumière à l'extérieur. Ceci est notre impression, si claire que puisse être la chambre ou si obscur que soit le jour, avant que nous déterminions le caractère de la scène que nous contemplons. Le châssis de la fenêtre forme le cadre, — c'est un tableau que nous voyons par cette ouverture ; — ce cadre, pour ainsi dire, est suspendu au mur de la chambre et renferme un tableau plus éclairé que ce mur. »

Il dit encore, en parlant des tableaux eux-mêmes : « Ils devraient avoir l'air d'être vus comme si l'on regardait la scène au travers d'une ouverture dans le mur, et comme si, dans ce tableau, on pouvait respirer l'air et la fraîcheur des choses qu'il renferme. »

Nous ne croyons pas devoir nous excuser d'avoir fait un choix quelque peu long dans ces citations, qui exposent si clairement ce que nous avons en vue. C'est cette sorte d'évangile de la lumière que les photographes ont mis si longtemps à accepter.

La composition, la définition et autres principes divers ont été considérés, étudiés, on en a fait l'application ; mais combien sont rares les tableaux photographiques qui prouvent que l'artiste a réalisé et apprécié la luminosité des scènes de plein air ; et, hélas ! lorsqu'on fait quelque progrès dans cette voie, trop souvent on s'aperçoit que l'opinion publique trouve cela faible, plat, fade, et ainsi de suite.

Dans cet ordre d'idées, l'erreur de l'artiste réside, sans aucun doute, dans le préjugé, l'habitude, c'est-à-dire qu'il s'est trouvé

constamment entouré de tableaux trop foncés, qu'il en est venu inconsciemment à considérer ces représentations comme exactes, et que, par suite, il les a tellement imitées qu'il a versé dans l'ornière traditionnelle; de telle sorte que ce que nous avons à faire, c'est de cultiver pour nous-mêmes une appréciation correcte de la valeur ou du ton de la nature en plein air; sans tenir compte de ce que les autres ont fait ou de ce qu'ils peuvent penser de nos œuvres, exécutons des tableaux *vrais* ou conformes à nos impressions propres de la nature.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, il est matériellement impossible de faire que nos grandes lumières soient aussi brillantes que celles contenues dans la nature; les moyens dont nous disposons sont en défaut et nous devons accepter ce que nous ne pouvons éviter. Mais nous ne devons blâmer que nous-mêmes si nos ombres et nos demi-teintes sont incorrectes; c'est donc là que nous devons chercher une amélioration.

Que l'idée de la luminosité des choses soit, une fois pour toutes, bien sérieusement établie dans notre esprit, et immédiatement elle aura une telle influence sur notre travail que, inconsciemment, nous modifierons la plupart de nos méthodes et que nous observerons un changement dans nos résultats.

Rappelons-nous constamment ces remarques; lorsque nous sommes dans les champs, appliquons-les, observons-les pour nous-mêmes et, probablement, nous éprouverons quelque surprise en constatant combien sont rares et très restreintes les parties de la scène qui peuvent ressembler à du noir ou être aussi obscures que nous nous les serions imaginées, ou comme on les représente habituellement.

Voilà, pour le moment, tout ce que nous avons à dire du ton général du tableau; on pourrait dire la même chose des tons relatifs des différentes parties. Il ne suffit pas que le négatif ait été correctement posé, développé et imprimé, parce qu'aucune quantité de correction pour la couleur ne pourra pas toujours faire enregistrer, par la plaque sensible, les diverses parties du paysage dans un rapport correct; c'est donc dans le développement, ou plus spécialement dans l'impression, qu'il faut essayer de corriger les erreurs.

Mais immédiatement s'élève la difficulté suivante : à moins que nous n'ayons au préalable étudié très soigneusement la scène de la nature, sous les conditions prédominantes exactes dans lesquelles la plaque a été exposée, à moins que nous n'en ayons fait une sorte de description mentale ou écrite que nous puissions nous remémorer, nous ne savons pas par où pèche le négatif ou, suivant le cas, ce qui demande à être corrigé et quel est le résultat que le négatif n'a pas réussi à atteindre.

Cette connaissance doit et ne peut s'acquérir que par une observation persistante et personnelle; il faut y penser constamment, se demander dans toutes les occasions possibles, lorsqu'on sort, soit en ville, soit à la campagne, quelle est l'ombre la plus intense et la lumière la plus forte que l'on a devant soi ; il faut remplir d'une manière générale les gradations intermédiaires ; par cette méthode, l'œil peut tellement s'exercer que, lorsqu'un tableau, de quelque caractère qu'il soit, se présente à l'œil, on puisse tout de suite savoir instinctivement si les tons relatifs des divers plans sont corrects, et signaler de quelle manière les défauts peuvent être corrigés.

Dans un sujet de l'espèce de celui que nous considérons, les exemples, les instructions sont complètement inutiles; on ne peut le comprendre que par une observation faite avec soin.

En général, les noirs sont plus noirs et les clairs plus clairs en proportion de ce qu'ils sont plus rapprochés du spectateur; c'est-à-dire à mesure qu'ils s'approchent de l'avant-plan immédiat, les objets clairs descendent de ton, et les ombres deviennent plus grises à mesure qu'elles s'éloignent et qu'elles sont reportées plus loin.

Mais ce principe est souvent mal compris, et l'on a recours fréquemment à des blancs et des noirs fortement contrastés pour donner de la force et de l'avancement à l'avant-plan. En étudiant quelque peu la nature, cependant, nous verrons que les avant-plans manquent souvent de l'un ou de l'autre de ces extrêmes, et que la force est aussi souvent exprimée par un contraste judicieux de larges demi-teintes que par du blanc et du noir violemment opposés.

Nous publions ici (*Pl. X, Solitudes des Pays-Bas,* cliché de A. Horsley Hinton) la reproduction d'un paysage qui donne assez bien l'idée des divers plans qui vont en s'éloignant, mais la grande

[illegible] des divers [illegible]

[illegible] de la manière [illegible]

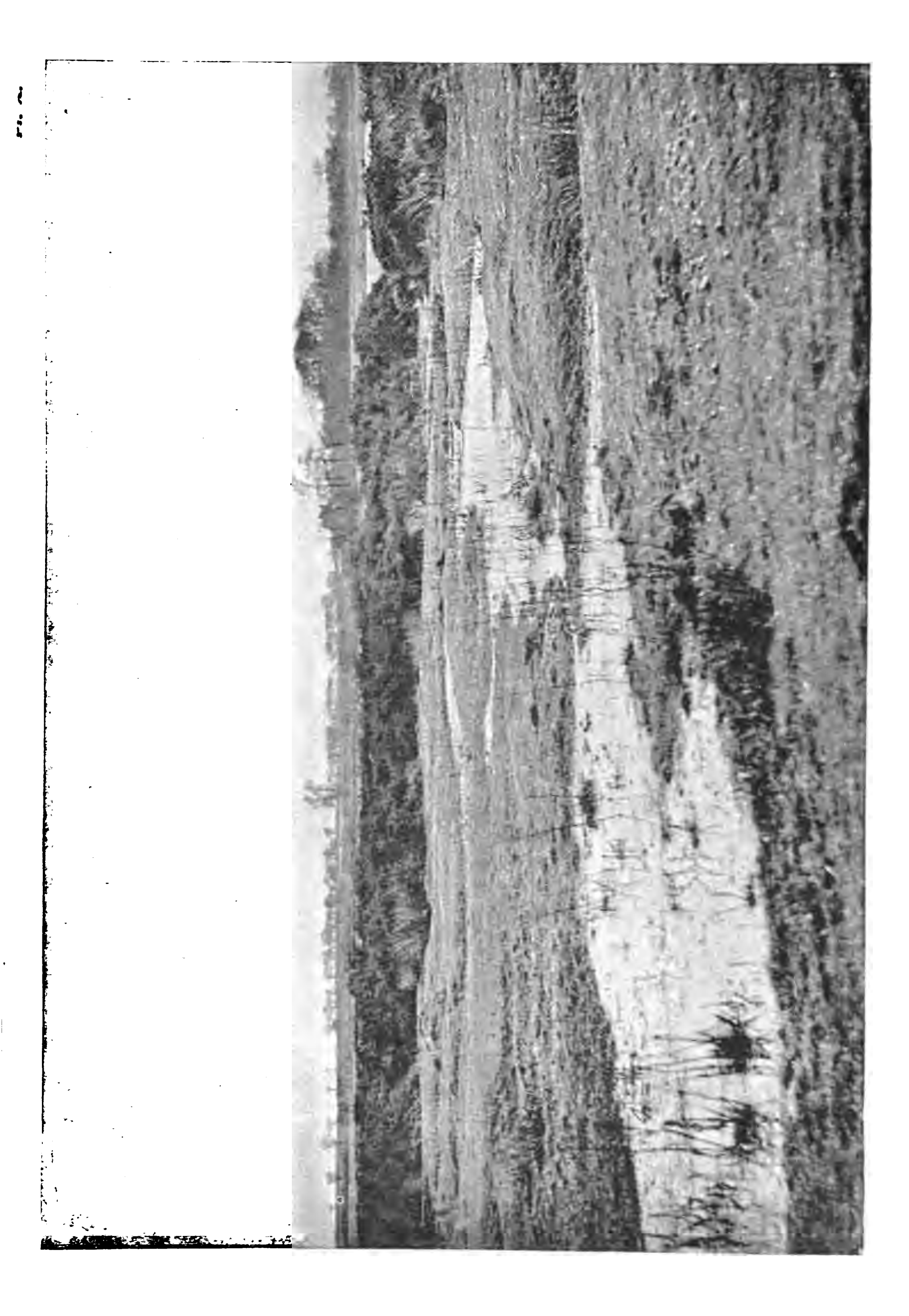
[illegible] plus [illegible]

[illegible] depuis, et l'on [illegible]

[illegible] ces extra[illegible]

[illegible] *les Pères* [illegible]

[illegible]



masse d'ombre n'est pas dans l'avant-plan dont la puissance provient de la lumière projetée sur l'eau ; le contraste est obtenu par les lignes plus obscures des joncs qui la traversent : ce sont des lignes tout à fait belles et pas très foncées. Cependant, la transition de l'eau claire aux tiges plus foncées des joncs est plus grande et plus rapide que dans tous les autres objets adjacents dans le tableau ; c'est, pour ainsi dire, comme cela que la somme totale de tous les contrastes dans l'avant-plan contrebalance de loin en volume les contrastes des plans moyens ou de ceux qui sont plus éloignés.

Il faut remarquer aussi combien le feuillage ou les arbres sans feuilles, en hiver et au printemps, viennent si souvent noirs dans la plupart des photographies. La conséquence en est qu'ils paraissent plus proches de l'œil que l'avant-plan le plus rapproché.

L'ombre de ces parties est souvent exagérée, mais on peut trouver la cause de ce défaut dans le ciel qu'elles touchent et avec lequel elles contrastent, parce qu'elles sont trop claires, formant ainsi un contraste très puissant et très rapide. Mais, si l'on diminue le ton du ciel ou si l'on y fait paraître quelques nuages plus denses, immédiatement ces arbres, qui choquent l'œil, semblent avoir l'apparence d'être situés plus loin. Le ton de l'extrême lointain et celui du ciel que rencontre celui-ci sont, sauf dans des circonstances spéciales, très rapprochés l'un de l'autre et c'est ce qui donne l'idée de l'éloignement.

Ceci nous amène à parler des ciels et des nuages par rapport (en ce qui concerne le ton) au paysage, mais c'est là une question assez importante pour nécessiter un chapitre spécial.

CHAPITRE XI.

DES NUAGES DANS LE PAYSAGE.

Nous n'aurons probablement pas besoin d'employer beaucoup d'arguments pour persuader à nos lecteurs qu'un blanc pur tout uni est une représentation tout à fait inexacte de cette partie du paysage qui est occupée par le ciel, et nous présumons, par conséquent, que nous ne sommes plus à l'époque où l'idéal semblait être d'avoir la partie supérieure des photographies complètement blanche : on recherchait tellement cet aspect que c'était une sorte de *sine qua non* de la photographie.

Si l'étude directe et indépendante, l'observation de la nature avaient été cultivées et approfondies comme elles méritent de l'être, ainsi qu'on le fait maintenant, une erreur aussi manifeste n'aurait jamais pu exister. C'est un exemple d'une règle ou d'une convention qui, établie arbitrairement, a été, par ce fait, la source de multiples erreurs.

Transportons-nous en plein air, pour un moment, n'importe où, quel que soit le paysage; observons quel est le ton relatif, la *valeur* comparative, en ce qui concerne l'ombre et la lumière, entre les deux parties de la scène qui représentent généralement le ciel et la terre.

Nous en conclurons probablement que le ciel en est la partie la plus claire, mais, si nous regardons avec plus d'attention et de réflexion, nous trouverons, dans presque tous les cas, qu'il est possible de choisir quelque point, quelque objet de la scène qui

soit plus brillant et plus clair que le ciel ou l'une de ses parties.

Tout objet qui a une surface unie et polie — l'eau dans certaines situations, la muraille blanchie d'une chaumière ou tout autre objet blanc placé en plein soleil, même un chemin sec, poussiéreux, à la condition qu'il soit placé dans une lumière brillante, — tout cela viendra plus clair que le ciel. Et comme, dans nos tableaux, notre expression la plus intense de la lumière est le blanc du papier, il sera évident que, si nous désirons conserver les relations exactes entre les diverses parties du tableau, le blanc doit être réservé pour exprimer la luminosité des objets que nous avons cités, tandis que l'éclat du ciel doit descendre de plusieurs degrés dans l'échelle.

Même les franges brillantes des nuages éclairés par le soleil sont rarement blanches, mais les gris et les jaunes, les nuages plus clairs et le ciel bleu sont encore plus foncés, souvent beaucoup inférieurs en ton aux champs couverts d'herbes, et les lourds nuages chargés de pluie sont plus foncés encore.

Lorsque, dans notre tableau, nous représentons le ciel beaucoup plus clair qu'il ne devrait être par rapport à tous les autres objets, nous pouvons comprendre facilement que, comme chaque partie du paysage doit s'harmoniser convenablement si l'effet général qui en résulte doit être vrai, le ciel blanc est non seulement faux par lui-même, mais encore il fait paraître fausses toutes les autres parties; il enlève aux objets plus brillants la moitié de leur éclat et rend les ombres plus épaisses et plus intenses.

Il est impossible d'obtenir une concordance et un effet harmonieux général si le ton du ciel n'est pas à peu près exact. De sorte que cette raison seule, — bien que l'unique désir de rendre scrupuleusement le fait physique puisse suffire, — nous démontrera la nécessité d'étudier attentivement le ciel et les nuages qui se trouvent dans le paysage ou que nous désirons avoir dans notre tableau.

Selon toute probabilité, si nous nous habituons à considérer d'une façon plus intelligente les ciels qui nous environnent, nous éprouverons quelque surprise d'avoir pu subir aussi longtemps l'empire des idées conventionnelles; mais, en même temps, pour faire l'éducation de l'œil et du jugement, nous recommanderons un peu d'exercice et de pratique. C'est ainsi, par exemple, que, dans toutes les occasions, devant toutes les scènes, nous devrions

nous adresser cette question : — Quel est l'objet le plus clair, c'est-à-dire quel objet ou quelle partie d'un objet s'approche le plus du blanc pur?

Dans un paysage découvert, surtout s'il est d'un caractère varié et s'il contient de l'eau, nous trouverons rarement que le ciel renferme la plus grande lumière.

Après avoir déterminé cette plus forte lumière, il serait utile de prendre une bande de papier blanc, de façon à faire contraster le blanc pur avec l'objet déterminé. Probablement, celui-ci restera bien en dessous de la comparaison, souvent il sera au-delà, par exemple quand nous considérons de l'eau qui scintille ou qui est agitée par le vent, les bords des feuilles brillantes, les surfaces unies et polies des pierres et des cailloux; ces objets, ayant des surfaces réfléchissantes, paraîtront beaucoup plus brillants que le blanc.

Mais le blanc pur est la limite physique, matérielle dans nos tableaux (nous employons le terme *physique* avec intention, parce que, au moyen d'une gradation soigneuse et du contraste, nous pouvons *suggérer* quelque chose de plus lumineux que le blanc); nous appelons donc *blanc* notre lumière la plus forte, et nous continuons ensuite à placer les objets suivants les plus clairs dans leur place et leur ordre réguliers. Avec quelque peu de pratique de cette espèce, nous nous habituerons à déterminer immédiatement l'objet le plus clair, sans avoir besoin d'y réfléchir beaucoup à l'avance.

Lorsque notre œil aura acquis cette éducation, nous trouverons qu'il est beaucoup plus facile de mettre en pratique ce que nous avons appris, bien que fort probablement le rendu photographique du ton soit l'ennemi le plus invétéré du photographe artiste, et la dernière d'un nombre considérable de difficultés qui, presque toujours, ne sont pas entièrement vaincues ou résolues. La moitié de la difficulté, cependant, sera de savoir ce que nous désirons, de reconnaître notre erreur lorsque nous en aurons commis une; c'est ce que nous ne pourrons jamais faire à moins d'étudier constamment le ciel et la terre dans leurs différents rapports.

La fabrication des plaques sèches a fait bien des progrès, nous pouvons mettre à profit les écrans colorés et autres moyens; et cependant nous sommes encore très loin de la possibilité d'obtenir

l'espèce de négatif que nous désirons, ou que nous comptons raisonnablement pouvoir produire. C'est donc principalement dans le procédé qui va suivre, dans l'impression, que l'on devra chercher à corriger les erreurs qui ont le caractère dont nous avons parlé. Et, outre la mise au point et l'arrangement du sujet sur la plaque et le contrôle assez minime que nous avons pendant le développement, il faut encore admettre que la production d'un négatif est en grande partie mécanique, qu'elle nous donne moins d'occasions d'exercer notre jugement et laisse davantage agir les forces naturelles inconscientes, que nous admettons pouvoir se tromper; il en résulte que la seule partie du procédé qui puisse être contrôlée est celle qui réside dans notre main et dans notre œil, et qu'il est en notre pouvoir de modifier beaucoup. Et, puisqu'elle dépend en grande partie de nous, il y a une nécessité d'autant plus grande de nous habituer à juger les parties relatives du paysage avec assez de précision pour pouvoir immédiatement trouver les erreurs de ton, de relation dans l'épreuve, et savoir ce qu'il faut faire pour les corriger.

Lorsqu'on détermine les valeurs relatives des objets à la lumière du soleil, il est très important, quoique peut-être pas très facile au premier abord, d'étudier ces objets en faisant complètement abstraction de leur couleur particulière. Il s'ensuit que les feuilles unies et luisantes des plantes et des arbres, quoique vertes, sont plus brillantes que le papier blanc en ces parties où elles rencontrent et réfléchissent la lumière.

Un toit d'ardoise, dans une lumière intense, devient le gris le plus pâle, et la substance rouge émaillée dont se composent les tuyaux de cheminées et que l'on emploie quelquefois au faîte du toit des chaumières, devient, lorsque le soleil la frappe, tout à fait blanche, ou bien, en scintillant plus vivement encore, elle produit un point de lumière rayonnante.

Les voiles blanches d'un yacht et beaucoup d'autres objets, lorsqu'on les voit contre le ciel, paraîtront plus clairs que le ciel qui forme notre arrière-plan; et, si nous avons représenté notre ciel par une surface blanche ou à peu près blanche, comment pourrons-nous montrer en relief ces objets clairs?

Ce serait un excellent exercice que de toujours chercher à voir

des scènes de ce genre, où nous avons l'occasion d'observer un objet qui vient plus clair que le ciel ou les nuages situés au delà. Il faudra essayer d'en produire la photographie, en conservant exactement les valeurs relatives propres de ces objets de notre essai. Par ce moyen, nous serons étonnés de trouver combien un ciel clair est foncé en ton, et combien les masses arrondies et claires des nuages sont plus foncées que nous ne nous l'imaginions.

D'autre part, il est naturellement très facile de se tromper dans le sens opposé et d'exagérer l'intensité du ciel et des nuages, de façon qu'ils paraissent encombrants et lourds d'une manière contraire à la nature.

Tandis que nous avons fait remarquer que, à moins de regarder exactement dans la direction du soleil, la *plus grande lumière* ne se trouvera pas généralement dans le ciel du tableau, cependant, sauf dans des cas fort rares, le *plus grand volume total de lumière* sera dans le ciel; de sorte qu'en imprimant des nuages épais, il faut toujours bien se rappeler qu'ils ne doivent pas être assez foncés pour abaisser le volume total de lumière au-dessous de celui du paysage. D'où se confirme d'autant plus la nécessité d'étudier et d'observer avec soin le ton relatif du ciel et la scène avec laquelle il forme notre tableau.

Il y a un autre point de vue à considérer dans l'étude de nos effets de ciels et de nuages. On n'y a pas suffisamment réfléchi, tout au moins dans quelques-uns de ses aspects. C'est le degré auquel, mettant à part leur éclairage, les nuages peuvent servir à provoquer ou à détruire le sentiment général de la scène.

Certaines formes de nuages suggèrent certaines idées, et il est important que ces idées ne viennent pas choquer le sentiment prédominant du tableau.

C'est ainsi que les masses déchiquetées de nuages chassés par le vent donneront mieux, compléteront davantage l'idée d'un paysage de marais toujours agité par le vent (*Pl. XI, Les nuages éclairés*) que les formes majestueuses et solennelles de nuages imposants qui s'élèvent comme des montagnes au-dessus du sommet des arbres, et qui, indifférents aux courants d'air inférieurs, traversent le paysage avec une lenteur magistrale.

Au déclin du jour, de longues bandes roses, dorées et pourpres

Pl. XI.

A. Horsley Hinton.

A. FERNIQUE, PH. SC.

s'étendent en travers du ciel et, derrière elles, le soleil descend graduellement; et, de manière ou d'autre, dans ce simple arrangement de nuages, composé principalement de lignes droites et parallèles, il y a quelque chose qui s'harmonise avec l'idée de repos et de tranquillité, quelque chose qui fait penser à l'heure mélancolique du soir. Dans la lumière qui tombe, l'équipage fatigué retourne à l'écurie et les laboureurs reprennent le chemin de la ferme.

Des nuages brillamment éclairés par le soleil, de formes diverses, qui se forment et se groupent, dans l'air chaud, pommelés et tachetés par la lumière étincelante, qui varient de forme constamment, qui ne glissent ni ne sont emportés rapidement, mais qui semblent voltiger dans le clair ciel bleu, parsemés dans toute leur étendue de jaune chamois et d'or, comme des fils de la Vierge flottants, tout cela sera en accord parfait avec les joyeuses scènes d'été de la vie de la campagne, avec la vie de château ou du bord de la mer, avec l'éclat des champs en fleurs au mois de juin, avec la gaieté des jeux des enfants.

Cependant, si le sujet de notre tableau devait être d'un caractère plus mélancolique, — un voyageur fatigué, solitaire, le long d'une route isolée, — et si nous prenions comme titre : « Lassitude » ou tout autre nom de l'espèce, nous choisirions probablement un ciel et des nuages d'une forme plus sérieuse.

CHAPITRE XII.

DES FIGURES DANS LE PAYSAGE. — CONCLUSION.

Il nous semble difficile de terminer la série de chapitres que nous avons entreprise sans parler, tout au moins succinctement, de ce qui est très souvent lié intimement au paysage au point d'en être inséparable, sans en faire partie réellement.

Nous voulons parler de l'introduction, dans le paysage, des animaux et des figures humaines.

Dans les champs, quoique n'en faisant pas partie intégrante, les figures seront parfois d'un secours surprenant pour renforcer le sentiment du paysage; mais, si elles ne sont pas bien comprises et convenablement traitées, elles sont également susceptibles de compromettre l'effet général.

Étant donné un sujet dans lequel se trouvent certaines figures, telles que des faneurs, des glaneurs, ou d'autres du même genre, il est probable que l'idée du tableau dépendra probablement de ces figures, sur lesquelles se concentrera l'intérêt principal. Il en résulte qu'on devra leur donner une grandeur suffisante pour qu'elles aient de l'importance et éviter qu'elles soient insignifiantes. Et, quelle que soit la beauté du paysage qui les entoure, sa beauté sera perdue et ignorée, parce que l'intérêt et l'attention, absorbés par ces figures caractéristiques, ne seront plus préoccupés de remarquer rien d'autre.

C'est pour cette raison que, si les figures sont relativement proches de la chambre noire (et la même remarque s'applique dans

le cas d'un groupe de bestiaux ou de moutons) et, conséquemment, ont une grandeur qui leur donne de l'importance, il est désirable de choisir un paysage d'aspect tranquille et peu encombrant, de façon à ne pas troubler le moins du monde l'intérêt et à ne pas détourner l'œil des figures.

Il ne faut pas supposer cependant que le traitement et l'arrangement du paysage puissent être traités à la légère ou sans en tenir compte, car si le paysage ne se combine et ne s'harmonise pas correctement, s'il renferme des caractéristiques inutiles ou mauvaises, ou encore s'il décèle un manque de soin dans son traitement, il détournera l'attention et la faute ou l'imperfection attirera l'œil.

Dans un chapitre précédent, nous avons déjà consacré quelque temps à l'étude d'un centre d'intérêt et à l'arrangement des lignes et des masses qui conduisent à ce centre; dans le cas actuel, les figures deviennent ce centre d'intérêt, et tout ce qui a été dit auparavant à ce sujet trouve maintenant son application.

Il est un autre aspect, dans le paysage, sous lequel il faut étudier les figures et les animaux et qui rentre tout naturellement dans les limites de notre sujet.

Dans les cas cités précédemment, tels que les « Faneurs », les figures doivent avoir une telle importance qu'elles appartiennent à ce genre d'œuvres désigné sous le nom de sujets de genre ou de figures, ce qu'il ne nous appartient pas de traiter ici. Mais il arrivera souvent que l'on aura choisi un paysage, que l'esprit s'y sera arrêté pour sa valeur intrinsèque : il pourrait, par lui-même, être considéré purement comme un paysage, former un tout complet et satisfaisant, et cependant il y aura quelque part, émergeant dans le lointain, un troupeau paisible de moutons, aux formes exiguës, arrondies, d'un ton grisâtre, et qui ne sont que de simples points de lumière insignifiants. Ce pourraient être également presque de petits tas ronds éparpillés sur l'herbe, et cependant, si peu importants qu'ils paraissent, ils auront leur emploi dans le tableau, en projetant de petites taches de lumière en travers de la partie ombreuse de la prairie, et en formant, soit séparément, soit en petits groupes, une ligne sinueuse, par exemple, qui donne l'idée du lointain par suite de la diminution de leur grandeur.

On voit peut-être une petite tache lumineuse dans les franges des joncs plus foncés qui bordent la rivière. Cela fait venir à l'esprit l'idée du dos courbé d'une figure inclinée, peut-être une chemise grossière d'un gris-ardoise, et bien que, dans le lointain, il y ait peu d'indications de forme, nous nous figurons qu'il y a là un homme ramenant à lui un poisson, ou bien tendant sa ligne et son amorce. Cela forme une petite chose tout à fait importante dans le tableau, et cependant on pourrait difficilement prétendre que le paysage n'aurait pas été complet sans cela.

Mais tournons nos regards vers une autre direction, où le pays semble très plat, où il n'y a peut-être qu'un étroit cordon d'arbres peu élevés, ou bien un terrain légèrement mouvementé interrompant une nappe d'eau et s'enfonçant dans le ciel. De lourds nuages forment une sorte de dais obscur, et leurs parties inférieures se superposent les unes au-dessus des autres en longues lignes horizontales plus sombres. Çà et là, les masses ombreuses semblent être attirées vers la terre, presque verticalement, elles montrent où tombe la pluie à quelque distance, et toute la scène inspire l'idée d'une solitude lugubre. Dans ce cas, il n'est besoin ni de figure humaine, ni de la vie animale. Au contraire, leur présence détruirait probablement l'impression et empêcherait la réalisation complète du sentiment d'isolement que l'on sent devoir être produit par la scène.

Telles que nous les rencontrons à la campagne, les figures peuvent écraser l'intérêt du paysage et constituer des *sujets de figures;* en second lieu, elles peuvent aider d'une manière palpable et directe au sentiment du sujet; en troisième lieu, elles peuvent être utiles, mais de manière si peu apparente que l'on ne se rend compte de leur utilité que lorsqu'on les a fait disparaître; en quatrième lieu, elles peuvent contrarier le sentiment et défigurer le tout.

Il faut, chez le photographe, beaucoup de discernement, de pratique et de savoir, pour se servir des figures, pour les faire entrer dans le paysage, pour les mettre exactement à la bonne place, pour les rapprocher, ou bien pour les éloigner davantage. Il se commet plus d'erreurs par leur introduction que par leur omission, de sorte que nous recommandons tout spécialement, si l'on n'est pas cer-

tain de la nécessité de certaines figures, de se résigner plutôt à les sacrifier et à les écarter complètement du tableau ; dans cette occurrence, pécher par omission est moins fatal que par perpétration.

Lorsqu'on introduit des figures dans le but de les faire venir en aide au paysage tout en dépendant de lui, il est une faute trop fréquente : c'est de montrer une indifférence totale à l'égard de ce qui peut être le caractère de la figure. Les hommes les plus conventionnels en costumes modernes sont mis à contribution lorsqu'il s'agit de leur faire traverser un pont, d'ouvrir une barrière, ou de s'asseoir sur une borne : ne disons rien de cette coutume barbare d'avoir recours au compagnon qui s'est promené avec nous et nous a aidé à porter la chambre noire, ou bien au petit garçon que nous avons loué dans le même but, pour prendre telle ou telle position afin de pouvoir introduire une figure. Même si la figure demandée est fort petite et peu visible, il faut néanmoins apporter le plus grand soin au choix de son costume, et son caractère tout entier doit être tel que nous aurions pu espérer le rencontrer en cet endroit. Il doit être exempt de toute impression de civilisation courante ; une voiture de place dans une allée de campagne ne serait pas plus déplacée que les vêtements bien coupés et le chapeau haut de forme d'une figure à la mode, ou bien un cheval de luxe bien soigné dans un tableau qui représenterait un pré humide et des champs en fleurs. Les figures doivent être pittoresques et typiques.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de la pose à donner aux figures, parce que nous supposons qu'elles sont suffisamment petites et d'assez peu d'importance par rapport au paysage pour que nous ne nous en préoccupions guère, à condition que leur position indique qu'elles sont occupées à quelque chose. Cependant, nous pouvons dire que, puisque nous ne dépendons en aucune façon de l'expression faciale, le dos d'un homme nous servira souvent tout autant que son visage, et, en éloignant complètement son regard de nous et de l'appareil, nous éviterons bien des difficultés qui pourraient se présenter; mais, par-dessus toutes choses, il ne faut pas se laisser aller à avoir des vaches, des moutons ou des figures rustiques dans un paysage, simplement pour les y avoir. Si l'on se décide à faire du paysage, — et c'est là un champ assez étendu à

parcourir qui peut occuper plus d'un long jour, — on ne doit admettre les figures vivantes que lorsqu'elles sont nécessaires et qu'elles peuvent apporter une aide quelconque.

Si possible, il faut, avant toutes choses, savoir la *raison exacte* pour laquelle les moutons ont été amenés en cet endroit donné et *quel but* on se propose en demandant à ce paysan là-bas de rester debout ou de se coucher ici ou là, ou bien de telle ou telle manière.

C'est ainsi qu'on commandera intelligemment aux matériaux dont on dispose ; mais, si l'on comprend dans le paysage l'homme ou les moutons, heureusement ou malheureusement, uniquement parce qu'ils s'y trouvent, ou rien que parce qu' « on aime à voir un peu de vie dans le tableau », alors les circonstances et le caprice sont devenus les maîtres, et, s'il en résulte un tableau réussi, il ne sera dû qu'au hasard.

Dans les chapitres précédents, nous avons essayé d'indiquer quelques traits saillants des paysages que l'on peut faire, et de montrer à quel point de vue on doit les rechercher pour obtenir un effet artistique. Il a fallu omettre nécessairement bien des détails, et l'on pourra dire, d'autre part, que trop d'importance a été donnée à certains traits caractéristiques qui, bien que très désirables dans certains cas, ne le semblent plus autant dans tous les tableaux, ainsi que nos remarques ont semblé l'établir.

Nous sommes certain que l'on peut avoir ressenti cette impression ; cependant, nous n'avons pas perdu une occasion d'affirmer que l'on ne peut établir de règles, et que ce qui est bon dans une composition peut devenir complètement inapplicable dans une autre. C'est pourquoi nous pensons qu'il n'y a pas de mal à avoir insisté sur certains points, parce qu'ils se seront gravés d'une manière plus durable dans la mémoire du lecteur ; et un principe s'apprend beaucoup mieux avant que l'individualité puisse s'affirmer en contrevenant aux maximes reçues et en se créant par soi-même une voie originale.

La plupart de nos remarques concernent le paysage tel qu'il existe dans une région plus ou moins plate, parce que nous avons senti l'impossibilité, dans ces quelques chapitres, de toucher aux nombreuses phases variées de la photographie en plein air, lorsqu'il

s'agit d'un pays peuplé de collines ou de montagnes. Et nonobstant l'appréciation générale, toujours croissante en apparence, de la beauté délicate des pays de marais, il est cependant possible que nous n'ayons pas réussi à éveiller la sympathie de plus d'un lecteur qui se sentira mieux à l'aise parmi les grandes collines, les torrents bruyants et les flancs âpres et déchirés des montagnes.

Que ceux-là nous réservent quelque indulgence; nous pouvons leur assurer que, en d'autres temps, nous avons choisi comme demeure temporaire et comme lieu de repos ces montagnes sauvages et que nous n'oublierons jamais leurs leçons et leur grandeur. Cependant le pays de marais a aussi une beauté qui lui est propre et elle n'est ni trop humble ni trop simple, ni dénuée d'un grand enseignement pour l'amateur de montagnes, s'il veut bien la considérer avec quelque patience.

« L'étude et la pratique de l'art! » En stricte vérité, sous aucun point de vue, on ne peut atteindre l'art sans une « étude » longue et sincère. Si nous voulons obtenir des succès dans le domaine de la photographie, envisagée comme un art et non comme la simple possibilité de faire des épreuves photographiques de certains objets définis, il sera inutile de croire qu'on puisse y arriver en consacrant à cet objet une heure ou deux maintenant, puis un jour ou davantage la semaine suivante, en occupant les intervalles par d'autres sujets intéressants ou d'autres occupations. Ce n'est que par une étude persistante, une observation constante, un travail sérieux et une pratique assidue que nous arriverons à quelque chose qui soit au-dessus des résultats médiocres les plus simples. Faites cela fidèlement, en cherchant à retracer les beautés de la nature comme vous les voyez par *vous-même,* en étant vrai pour vous-même, en ne craignant jamais qu'une chose, c'est que votre individualité ne se signale pas par elle-même; votre probité et vos efforts consciencieux seront ainsi reconnus et récompensés d'une manière plus grande et plus durable que si vous aviez travaillé uniquement dans le but de flatter le goût du public ou de remporter rapidement une médaille.

La faculté artistique n'est pas égale chez tous, mais elle peut exister, sans qu'elle soit éveillée ou soupçonnée. Cette faculté se développe par l'étude, et il y en a suffisamment dans chacun de

nous pour qu'elle vaille la peine d'être cultivée et perfectionnée.

Par cette culture incessante, nous perdrons graduellement nos préférences pour ce que nous admirions auparavant et nous prendrons un plaisir plus grand aux beautés raffinées, harmonieuses et cachées; nous comprendrons et apprécierons bien des choses que nos professeurs considéraient comme belles et bonnes, mais qui nous semblaient inexplicables.

Tout ce que nous disons a pour but de calmer aussi bien les impatients que ceux qui ont trop de confiance en eux-mêmes. Étudiez la nature au point de vue artistique et pratiquez votre art au sein des objets de la nature, vivez avec eux; dans les vastes champs, sous la lumière du jour, vous trouverez de nombreux sujets de réflexion, des éléments de travail et bien des sources de plaisir esthétique que vous ne soupçonniez pas auparavant.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

CHAPITRE XI.

CHAPITRE XII.

PLANCHES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imp. Gauthier-Villars et fils, quai des Grands-Augustins, 55.

COURRÈGES (A.), Praticien. — **Ce qu'il faut savoir pour réussir en Photographie.** [illegible]; 1894........................ 2 fr. 50 c.

GEYMET. — Traité pratique de gravure et d'impression sur zinc par les procédés héliographiques. 2 volumes in-18 jésus; 1887.... 5 fr.

On vend séparément :

Ire PARTIE : Préparation du zinc.......................... 2 fr.
IIe PARTIE : Méthode d'impression. — Procédés inédits....... 3 fr.

GEYMET. — Traité pratique de gravure en demi-teinte par l'intervention exclusive du cliché photographique. In-18 jésus; 1888. 3 fr. 50 c.

GEYMET. — Traité pratique de gravure sur verre par les procédés héliographiques. In-18 jésus; 1887..................... 3 fr. 75 c.

GEYMET. — Traité pratique des émaux photographiques. *Secrets, tours de main, formules, palette complète*, etc., à l'usage des *Photographes émailleurs sur plaques et sur porcelaine.* 3e édition (second tirage). In-18 jésus; 1885.............................. 5 fr

ROBINSON (H.-P.). — La Photographie en plein air. Comment le Photographe devient un artiste. Traduit de l'anglais par HECTOR COLARD, Membre de l'Association belge de Photographie. 2e édition. 2 volumes grand in-8, se vendant séparément.

Ire PARTIE : *Des plaques à la gélatine. — Nos outils. — De la composition. — De l'ombre et de la lumière. — A la campagne. — Ce qu'il faut photographier. — Des modèles. — De la genèse d'un tableau. — De l'origine des idées.* Avec figures et 2 planches photolithographiques; 1889........... 2 fr. 75 c.

IIe PARTIE : *Des sujets. — Qu'est-ce qu'un paysage? — Des figures dans le paysage. — Un effet de lumière. — Le soleil. — Sur mer et sur terre. — Le ciel. — Les animaux. — Vieux habits! — Du portrait fait en dehors de l'atelier. — Points forts et points faibles d'un tableau. — Conclusion.* Avec figures et 2 planches photolithographiques; 1889................ 2 fr. 50 c.

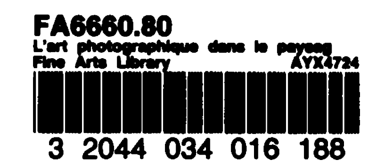
TRUTAT (E.), Docteur ès Sciences, Directeur du Musée d'Histoire naturelle de Toulouse, Président de la Section des Pyrénées centrales du Club alpin français, Président de la Société photographique de Toulouse. — **La Photographie en montagne.** In-18 jésus, avec figures et 1 planche; 1894.. 2 fr. 75 c.

VIDAL (Léon). — Manuel du touriste photographe. 2e édition, revue et augmentée. 2 volumes in-18 jésus, avec nombreuses figures, se vendant séparément :

Ire PARTIE : *Couches sensibles négatives. — Objectifs. — Appareils portatifs. — Obturateurs rapides. — Pose et Photométrie. — Développement et fixage. — Renforçateurs et réducteurs. — Vernissage et retouche des négatifs*; 1889..... 6 fr.

IIe PARTIE : *Impressions positives aux sels d'argent et de platine. — Retouche et montage des épreuves. — Photographie instantanée. — Appendice indiquant les derniers perfectionnements. — Devis de la première dépense à faire pour l'achat d'un matériel photographique de campagne, et prix-courant des produits les plus usités*; 1889... 4 fr.

21545 Paris. — Imprimerie GAUTHIER-VILLARS ET FILS, quai des Grands-Augustins, 55.


FA6660.80
L'art photographique dans le paysag
Fine Arts Library AYX4724
3 2044 034 016 188

FA 6660.80

Hinton, A.

L'art photographique dans le paysage

DATE	ISSUED TO

